MAURICE BLANCHOT

EL ESPACIO LITERARIO

EDITORA NACIONAL, MADRID

EL ESPACIO LITERARIO

Primera edición: junio de 2002

Diseño de cubierta: Carlos González del Prado

Título original en lengua francesa:
L'espace littéraire

EDITORA NACIONAL, MADRID, 2002

Zurbano 39,
29010 Madrid

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINT IN SPAIN

ISBN: 84-587-0200-1

Depósito legal: Y.8787-2002

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado; cuando se trata de un libro de ensayos, hay una cierta lealtad metódica en aclarar hacia qué punto parece dirigirse el libro; aquí, hacia las páginas tituladas “La mirada de Orfeo”.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA: DE LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA ANÓNIMA DEL PENSAMIENTO

El espacio a través del cual se arrojan los pájaros no es
el espacio íntimo que realza tu rostro...
El espacio nos supera y traduce las cosas:
Para que el ser de un árbol sea un logro,
arroja alrededor de él el espacio interior, ese espacio
que se anuncia en ti. Rodéalo de reserva.
El no sabe limitarse. Sólo tomando forma
en tu renunciamiento se vuelve realmente árbol.

R. M. RILKE, 1924.

En el libro décimo de *Las Metamorfosis* nos relata Ovidio del modo siguiente la historia de Orfeo, el poeta y músico más famoso de la antigüedad. Después de ayudar con su música a los argonautas en guerras y navegaciones, Orfeo se casó con Eurídice y se estableció en Tracia. Pero no fueron muy felices. Eurídice fue mordida por una serpiente encantada. Y Orfeo tuvo la osadía de descender al Hades para implorar a las divinidades infernales el regreso de su amada. La llegada de su música y de su canto hechizó a los guardianes del reino de las sombras, quienes no pudieron negarle la gracia que solicitaba. Una sola condición le fue impuesta: Eurídice puede regresar con él al mundo superior sólo si Orfeo no vuelve su cabeza para mirarla hasta que ella esté a salvo bajo la luz del sol. Mas Orfeo, atemorizado por la oscuridad del camino que él abre y guía con los sones de su lira, olvida la condición de la partida, y, presa de la ansiedad, vuelve la cabeza para mirar a Eurídice y ésta se esfuma al instante: *Quiere él abrazarla... y sólo abraza como un ligero humo.*[1] Orfeo perderá a Eurídice y no conseguirá permiso para regresar al infierno. Cuenta Ovidio que Orfeo se retiró entonces de la vida mundana y se dedicó hasta su muerte a enseñar los misterios sagrados y a profetizar la suerte que merece la maldad del sacrificio con asesinato. Su lira, por intercesión de las Musas, fue colocada en el firmamento en forma de constelación.

---

1. PLUVIO OVIDIO NASON, *Las Metamorfosis,* X, I

La tradición llamada órfica, caracterizada por el culto al dios Dionisos y al poeta Orfeo del que toma su nombre, veía en este mito griego la inversion de la doctrina de la aristocracia gentilicia Esta consideraba que la vida de ultratumba es una mera continuacion de la terrena Los órficos pensaban, a la inversa, que la permanencia del alma en el cuerpo no es sino una caída del alma desde el mundo de ultratumba o espacio de la felicidad Protestaban así contra la esclavizacion del hombre por la palabra, ya que el abandono del cuerpo equivalía a la liberalizacion del espíritu de su instrumento parlante, cuya alma podía finalmente callar [2]

La figura de Orfeo ocupa también centralmente *El espacio literario* de M Blanchot, cuya obra crítica y literaria parece concentrar todo su esfuerzo en la actualización de este mito [3] Blanchot no nos propone un análisis de su estructura y de su sentido sino

---

2 Una recopilacion completa de los fragmentos del poeta Orfeo se encuentra en O KERN *Orphicorum Fragm*, y sobre su vida y escritos vease DIELS KRANZ, *Fragmente uber Vorsokratiker* I Zurich, Weidmann, 1989

GIORGIO COLLI *La sapienza greca I*, Milan, Adelphi, 1981 pag 400, comenta del modo siguiente la creencia orfica en la metempsicosis *El reconocimiento pesimista del caracter ilusorio del mundo que nos rodea encuentra una compensacion teorica en su interpretacion como huella, reflejo expresion, recuerdo de una vida anterior inmutable, sustraida al tiempo, que Mnemosine permite recordar*

3 MAUKICE BLANCHOT nace en Ort Quain (Saône-et-Loire) Borgona el 22 de septiembre de 1907 Se licencia en literatura y en filosofia por la Universidad de la Sorbona Desde 1921 trabaja como escritor, critico literario y periodista Durante los anos treinta colabora en los periodicos *Combat, L insurge* y *Journal des Debats* A partir de la segunda guerra mundial como redactor de *Les temps modernes Critique y Nouvelle Revue Française* Ha mantenido siempre su vida privada y publica en la mas estricta reserva

Una bibliografia completa de la obra critica (que el autor reconoce como tal se ha publicado en las siguientes antologias de articulos, por orden cronologico *Comment la litterature est-elle possible?* (1942) *Faux Pas* (1943) (trad cast *Falsos pasos* Valencia, Pre-textos 1977) *Lautreamont et le roman* (1947) *La part du feu* (1949) *Lautreamont et Sade* (1949), *L espace litteraire* (1955) (Paidos), *La bête de Lascaux* (1958) *Le livre a venir* (1959) (trad cast *El libro que vendra* Caracas Monte Avila 1959) *L entretien infini* (1969) (trad cast *El dialogo inconcluso*, Caracas Monte Avila 1970) *L amitie* (1971) (trad cast *La isla de los dioses*, Madrid, Taurus 1976) *L ecriture du desastre* (1980) *De Kafka a Kafka* (1981) *La communaute inavouable* (1985), *Michel Foucault tel que je l imagine* (1987) (trad cast *Michel Foucault tal y como yo lo imagino* Valencia Pre-textos 1988)

La obra novelistica de M Blanchot se compone de los siguientes *recits*, tambien en orden cronologico de publicacion *L idylle* (1935) *Le dernier mot* (1935) *Thomas l obscur* (1941 segunda version 1950) (trad cast *Tomas el oscuro* Valencia Pretextos 1982), *Aminadab* (1942) (trad cast *Aminadab*, Madrid, Alfaguara 1979) *Le Tres Haut* (1948), *L ârret de mort* (1948) (trad cast *La sentencia de muerte* Valencia Pre-textos 1985) *La folie du jour* (1949) *Au moment voulu* (1951) *Celui que ne m accompagnait pas* (1953) *Le dernier homme* (1957) *L attente l oubli* (1962)

que actualiza su necesidad refiere el mito antiguo a la experiencia contemporánea Su lectura da preeminencia a un gesto mínimo en toda la historia, *la mirada de Orfeo*, que puede ser elevada al valor de emblema Cabe contemplar esta mirada mítica como expresion nuclear del pensamiento blanchotiano y atender simplemente a su interpretación como si se tratase del despliegue de una sola noción *el espacio literario* que da título a la obra Podria decirse que, en términos figurativo-simbólicos se lleva a cabo una meditacion sobre la experiencia de la escritura cuya inteligibilidad se asemeja a una espiral de paradojas Y decimos espiral porque el de Blanchot es un pensamiento que no deja de estar abierto la espiral interioriza las sucesivas imágenes privilegiadas por su comentario, y el comentario, a su vez, se exterioriza en una sucesión que toma la forma de una filosofía sobre la literatura

La *mirada de Orfeo* describe, en primer lugar, el poder del arte Es un poder doble inaugura una distancia inusual, porque en el mito la mirada y su duracion reciben un tratamiento espacial Una *distancia íntima* se esboza entre quien mira y el objeto de su mirada Como se constata en el poema de Rilke que abre estas líneas, ese espacio ilimitado es fruto de un acto anonimo y solitario la mirada, el acto más solitario de todos Pero esta mirada inaugural que acontece en el reverso de la vida mundana no alcanza a ver sino una noche más oscura en cuyo corazón, por ende, no se entrega sino una esencia velada Eurídice se desvanece La llamada del arte, la llamada del regreso al día que solicita una forma, no es sino la atracción de una *disimulación*, pues otra noche distinta de la que sucede a la vida diurna vela aquí, merced a la mirada de Orfeo, una ausencia profunda que coincide con la muerte De esta primera paradoja blanchotiana —la vida del arte es una muerte—, derivan todas las demás, como las vueltas de tuerca de la espiral que hemos llamado su pensamiento

De lo que se trata es de comprobar la profundidad contenida en la profecía del mito griego, y su efecto no se hace esperar la experiencia desmesurada, nos enseñaron los griegos, está prohibida, pero no hay obra sino en la prueba de esta transgresión que condena la obra posible a la oscuridad y a la ruina Un extraño *olvido* impele a Orfeo a conseguir a Eurídice justamente cuando ésta no puede ser observada y por ello, solo la *traición* describe el movimiento por el que se constituye su obra, que no es sino *desobra*,[4] la visión de algo *invisible* que equivale a una

---

4 *Desœuvrement* desposeimiento un inverso de la memoria

ausencia sin fin. Blanchot resumirá esta paradoja enunciando la extraña ley de la obra: *noli me legere,* es decir, que quien escribe no puede leerse, o bien, que una ceguera profunda ocupa el centro mismo del pensamiento.

Parece inevitable, por lo tanto, que Orfeo se vuelva, aunque, si no hubiera transgredido la ley, Eurídice le habría sido entregada. Mas no cabe duda alguna de que Orfeo sólo es en el cumplimiento de su destino: es porque canta. La contradicción en el relato histórico es, de nuevo, sólo aparente: el espíritu de Orfeo se libera, en este espacio regido por las divinidades dionisíacas, mediante su canto. Él es por el canto en el que se disuelve y pierde a Eurídice. Podría llamarse imprudencia o acaso impaciencia al movimiento que inspira sus actos. Olvido y traición se nos aparecerían como el fruto de una atracción irresistible. Y así es, pero lejos de concebir esta extraña *inspiración* como el momento cumbre de la potencia de su razón, hay que ver en ella, no cesa de advertirnos Blanchot, la *exigencia impersonal de la obra.* Una exigencia que no expresa sino la ruina del propio Orfeo y de Eurídice, dos veces perdida. Y en esta certeza que constata la volatilización del sujeto pensante y la pérdida de su objeto, parece contenerse para Blanchot tanto la *inactualidad* radical de la obra de arte, como la afirmación de un *tiempo* capaz de poner en crisis nuestra noción contemporánea de verdad. La fuerza pura de esta verdad que no promete el triunfo mundano toma en el mito griego, en este eclipse de la razón que es la mirada de Orfeo, la forma del regreso nostálgico a la incertidumbre del origen. Y en la obra de Blanchot, la renovación de lo que podríamos llamar el contenido trágico y sagrado. Como el mismo pensamiento, este contenido no tiene raíces sino en su propio nacimiento: es la *repetición* misma de su nacimiento oculto y profundo. Y como la historia de Orfeo nos permite intuir, algo así como la impotencia habita el corazón del pensamiento trágico. Muy en especial, lo que el mito de Orfeo ilustra es la forma del pensamiento como potencia que nace siempre de un *afuera,* que no existe *todavía, que ha de venir* en un instante que supera, sin embargo, cualquier mundo interior.

Esta celebración del deseo y de la impaciencia que se oculta en la vida oscura de la paciencia y de la despreocupación, quiebra la ley de las categorías. Se diría que se traiciona la obra en favor del reino de las sombras, pero es que sólo el *sacrificio* objetiva el inasible sentido trágico. Por el sacrificio de Eurídice, la obra, lo sagrado se nos muestra como *donación* a sí mismo. Como si la nada, uno de los nombres secretos de la experiencia trágica [llamada también en la obra de Blanchot *silencio, espera,*

reserva, soledad, incomunicación, fatiga...], por la experiencia del arte, fuese ya la ausencia que cubre todas las cosas, su *muerte* esencial que coincide en la mirada de Orfeo con una perfecta inocencia. En el principio del ser, nos dice Blanchot, no se halla la plenitud, sino la ruina, la herida mortal, extrañamente preservada de la culpa. Tal es la inocencia creadora de la literatura que objetiva el dolor: *poiesis,* pues, o creación de un *espacio* exterior, como expresa Rilke, desde la desprotección y el renunciamiento, que constituye su insignificante objeto otorgándole simplemente existencia:

> *La palabra* objetivar *atrae nuestra atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndolo en objeto. No lo expresa, lo hace existir en otro mundo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo sino la materialidad de las palabras por las que se significa la inversión del mundo que el sufrimiento pretende ser. Un objeto tal no es necesariamente una imitación de las transformaciones que el dolor nos hace vivir: se constituye para* presentar *el dolor, no para* representarlo. *Hace que ese objeto exista en primer lugar, es decir, que sea un total indeterminado de relaciones determinadas, o bien, dicho de otro modo, que haya siempre en él como en toda cosa existente, un excedente del que no se puede dar cuenta.*[5]

Después de Platón sabemos que la fórmula viva de la filosofía no puede prescindir del regreso a los muertos y de un diálogo con ellos. Pero es en el siglo XX cuando este paso asume con la Hermenéutica su inequívoca centralidad: retorno a lo escrito como palabra original o como afirmación del carácter procesual del ser del *logos* como *sentido.* La conocida frase de Gadamer: *el ser que puede ser comprendido es el lenguaje,* o el mismo *cogito* blanchotiano: *pienso, luego no existo,* aluden de la misma manera al pensamiento de una época, la nuestra, que concibe el ser como *habla como escritura,* y que ha renunciado a toda pretensión universalista, que se funde en un objetivismo no dialógico. En los términos de la Hermenéutica heredera de F. Schleiermacher —quien autonomizó el mecanismo de la comprensión como metodología especial no restringible ya sólo a las lenguas extrañas y a los textos clásicos bíblicos y jurídicos—, la tarea filosófica contemporánea se compromete con el pasado, con los

---

5. M. BLANCHOT, *Kafka et la littérature,* 1949, en *De Kafka à Kafka* París, Gallimard, 1981, pág. 87.

restos de sus huellas y de sus valores, integra su significado en una tradición y nuestro presente en esta última. Pero esta mirada hacia atrás, como la mirada de Orfeo, no tiene otro objeto sino la *oscuridad del tú*. Todo acto de comprensión filosófica es así un acto de habla o una construcción estética a través de los cuales quisiéramos devolver al presente de la vida el enigma que nos retiene en una fascinada mirada sobre el pasado. Acaso soñamos así, como los órficos, en liberar nuestro espíritu de su instrumentalización por los condicionamientos epocales que han hecho del lenguaje, sin comedimiento alguno, la esencia transcendental misma. Tal vez el rigor de Mermes, dios mensajero, nos haga posible callar en un silencio que armonice por fin con la condición enigmática y abismal del pensamiento, tal como el mito de Orfeo nos lo presenta.

La expresión de esta actitud hermenéutica se diversifica hoy en día en un espectro plural de pensamientos. Todos ellos, sin embargo, parecen tener como común denominador la búsqueda denodada de una individualidad de orden diverso al del sujeto de la razón teórica clásica. Y si bien tradicionalmente la hermenéutica se aplicaba a la interpretación y comentario de las escrituras religiosas, en la búsqueda de la cifra que diga el nombre impronunciable, ahora tal vez sea la *voluntad de ensayo* lo que explica para nosotros la multiplicidad de redes de sentido potenciales que están encerradas en la mirada sobre el pasado. Por eso es la *Biblioteca* la imagen que mejor define esta experiencia contemporánea de la verdad que no es más propia y por ello aparece ante la *comunidad sin nombre* de los pensadores como estructura última de nuestra tradición.[6] Así también Orfeo y Eurídice, cuya esencia mortal no puede ser aprehendida sino en términos dialógicos: su ser se otorga en el *entre-dos* que los une y los separa. Y sin embargo, aunque con la Biblioteca se pone claramente de manifiesto la estricta proximidad del pensamiento y del silencio de la escritura, sus problemas no han hecho sino comenzar, porque, cuando menos y en primer lugar, establecer su cuerpo canónico exige el gesto siempre repetido de la mirada

6 M. FOUCAULT dedica gran parte de su obra a la descripción de la formación del lenguaje moderno como un espacio no definido ya por la retórica sino por la biblioteca: *tengo la impresión de que en esta relación entre el lenguaje y la repetición indefinida se ha producido un cambio a finales del siglo XVIII, coincidiendo al mismo tiempo con el momento en el que la obra del lenguaje deviene lo que ahora es para nosotros, es decir, literatura. Es el momento en el que Hölderlin se da cuenta hasta la ceguera de que no puede hablar sino en el espacio marcado por la partida de los dioses, y que el lenguaje no se debe ya sino a su propio poder de mantener la muerte apartada, en* Le langage à l'infini, en *Tel Quel*, París, otoño de 1963.

hacia atrás y cuando el mirar atrás no es sino transgresión, riesgo, suspensión del juicio, peligro mortal, locura.

Sobre la extensión de la Biblioteca contemporánea, M. Blanchot ha ejercido un magisterio indudable. *El espacio literario* se publica por primera vez en 1955 y se habla de la construcción, a través de la obra crítica de Blanchot, del *corpus* canónico que constituye la biblioteca esencial del pensamiento de la diferencia o pensamiento de la conciencia sin sujeto. M. Foucault, G. Deleuze y J. Derrida, entre otros, reconocen en la obra de M. Blanchot, en su enorme magnitud y en su expresión exacta, una *antología de la literatura:* una meditación que contesta las limitaciones del Heidegger tardío, quien quisiera ver salvado el ser en el lenguaje de la poesía. Blanchot ve en la obra del *logos,* inversamente, el ser que lo dice todo, incluso su propio fracaso. Su emblema, el mito de Orfeo, pone en escena ese espacio-tiempo *catastrófico* que entrega el sujeto pensante a las heridas de la muerte. Y la noción de *espacio literario,* en el origen del pensamiento del *Afuera* y de la alteridad radical, en relación estricta con la obra de Bataille, se interroga interminablemente por las condiciones de posibilidad de la experiencia de la escritura. Se habla de la caída definitiva de las fronteras entre poesía y filosofía o crítica. Su expresión se concibe justamente en un exterior de la razón analítica y el impacto de su imagen única no se va a hacer esperar. M. Foucault describe el lugar sin nombre que en relación a la interioridad de la reflexión filosófica y a la positividad de nuestros saberes se intuye, en los términos de una opción gnoseológica, como *pensamiento del Afuera.*[7] O bien, en la distancia que inaugura la mirada de Orfeo, en la expresión estético-ética de J. Derrida, encuentra su paradójica posibilidad *el pensamiento de la muerte del otro.*[8] O incluso, en ese lugar de la ausencia del sujeto, cuando éste habla, cuando piensa, cuando escribe, se despliega, en la hermosa expresión metafísica de G. Deleuze, una *lógica de la multiplicidad* de las interpretaciones.[9]

Fiel a la lección de Mallarmé, M. Blanchot ensaya en este libro su método característico del *comentario,* como travesía hacia una imagen central que se resiste a la nominación. La experiencia de

7. M. FOUCAULT, *La pensée du dehors,* en *Critique.* París, junio de 1966.

8. J. DERRIDA propone en *Parages.* París, Galilée, 1986, el nombre de *Heterothanatographia,* y PAUL DE MAN, en una lógica paralela al anterior, formula en *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism,* Nueva York, 1971, la hipótesis de la expresión alegórica que la razón narrativa construye, como discurso o retórica del método en el pensamiento crítico contemporáneo.

9. G. DELEUZE, *Mille Plateaux,* París, Minuit. 1980.

la escritura en Rilke, Kafka, Holderlin... nos sitúa al acecho de una exigencia impersonal que tiene en la obra el exponente oscuro de una claridad sin precedentes: es el paso de lo que Nietzsche llamó *negación afirmativa*. Como la mirada trágica de Orfeo sobre Eurídice, siempre sustraída a su poder, que ha dejado, no obstante, la huella sobre el azul del cielo de la lira que acompaña su canto, éste es el interminable combate (*agon*) que atraviesa nuestra biblioteca como réplica del superviviente a la barbarie del siglo. Sus armas: una constelación sin nombre.

ANNA POCA

Barcelona, diciembre de 1991.

I. LA SOLEDAD ESENCIAL

Parece que supiésemos algo acerca del arte cuando sentimos lo que significa la palabra soledad. Se abusó mucho de esa palabra. Y, sin embargo, ¿qué significa "estar solo"? ¿Cuándo se "está solo"? Esta pregunta no debe orientarnos sólo hacia opiniones patéticas. La soledad a nivel del mundo es una herida sobre la que no discutiremos aquí.

Tampoco nos referimos a la soledad del artista, soledad que según se dice necesitaría para ejercer su arte. Cuando Rilke escribe a la condesa de Solms-Laubach (el 3 de agosto de 1907): "Salvo dos cortas interrupciones, hace semanas que no pronuncio una sola palabra; al fin mi soledad se cierra y estoy en el trabajo como el carozo en el fruto"; la soledad de la que habla no es esencialmente soledad: es recogimiento.

LA SOLEDAD DE LA OBRA

La soledad de la obra —la obra de arte, la obra literaria— nos descubre una soledad más esencial. Excluye el aislamiento complaciente del individualismo e ignora la búsqueda de la diferencia; el hecho de sostener una relación viril en una tarea que abarca y domina la extensión del día, no disipa esa soledad. El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar. El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro. Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, sólo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo Forma de poder. En un momento dado, las circunstancias, es decir, la historia, bajo la apariencia del editor, las exigencias financieras y las tareas sociales, imponen ese fin que falta, y el

artista, liberado por un desenlace forzado, continúa lo inconcluso en otra parte.

En esta perspectiva, el infinito de la obra no es sino el infinito del espíritu. El espíritu quiere realizarse en una sola obra en lugar de hacerlo en el infinito de las obras y el movimiento de la historia. Pero de ningún modo Valéry fue un héroe. Habló de todo, escribió sobre todo: así, el todo disperso del mundo lo distrajo del rigor del todo único de la obra, del que se había dejado apartar amablemente. El etcétera se disimulaba detrás de la diversidad de los pensamientos, de los temas.

Sin embargo, la obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere nacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada. Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra.

La soledad de la obra tiene como encuadre esa ausencia de exigencia que nunca permite llamarla ni acabada ni inconclusa. Es tan inútil como indemostrable; no se verifica, la verdad puede aprehenderla, la fama puede iluminarla, pero esa existencia no le concierne, esa evidencia no la hace ni segura ni real, no la vuelve manifiesta.

La obra es solitaria, y esto no significa que permanezca incomunicable, que le falte lector. Pero el que la lee participa de esa afirmación de la soledad de la obra, así como quien la escribe pertenece al riesgo de esa soledad.

LA OBRA, EL LIBRO

Si se quiere considerar más seriamente a qué invitan tales afirmaciones, tal vez haya que buscar dónde se originan. El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra sólo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee. Entonces podemos preguntarnos: ¿Si la soledad, es el riesgo del escritor, no expresaría que éste está vuelto, orientado hacia la violencia abierta de la obra, de la que sólo advierte el sustituto, la aproximación, la ilusión bajo la forma del libro? El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le

pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa, y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla. Observación que tal vez haya que invertir, porque, ¿el escritor no estaría muerto desde el momento en que la obra existe, como a veces se lo hace presentir la impresión de una inacción[*] extraña?[1]

"NOLI ME LEGERE"

La misma situación puede describirse así: el escritor nunca lee su obra. Para él es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece. Un secreto, porque está separado de ella. Sin embargo, esa imposibilidad de leer no es un movimiento puramente negativo, sino más bien la única aproximación real que el autor puede tener con lo que llamamos obra. Allí donde todavía no hay más que un libro, el exabrupto *Noli me legere* hace surgir ya el horizonte de otro poder. Experiencia fugitiva, aunque inmediata. No es la fuerza de una prohibición; es, mediante el juego y el sentido de las palabras, la afirmación insistente, ruda e incisiva de que eso que está allí —en la presencia global de un texto

---

* Blanchot utiliza *désoeuvrement* para describir "la condición del escritor que, excluido de la obra, se convierte en un no-escritor: no importa que la obra sea o no sea su fascinación continua". *Désoeuvrement* es inacción, ocio; pero, literalmente, *"dés-oeuvrer"* es *des-obrar, inacción*. Roger Laporte lo explica en el Nº 229 (junio de 1966) de la revista *Critique*, dedicado a Blanchot. [N. del T.]

1. Esta situación no es la del hombre que trabaja, que realiza su tarea, y a quien esta tarea escapa transformándose en el mundo. Lo que el hombre hace se transforma, pero en el mundo, y el hombre vuelve a tomarlo mediante el mundo, puede al menos tomarlo si la alienación no se inmoviliza, no se desvía en beneficio de algunos, sino que se continúa hasta que acabe el mundo. Al contrario, el escritor tiende hacia la obra, y lo que escribe es un libro. El libro, como tal, puede volverse un fenómeno —actuante— del mundo (acción, sin embargo, siempre limitada e insuficiente), pero no es la acción lo que el artista tiene en vista, es la obra, y lo que hace del libro el sustituto de la obra basta para convertirlo en algo que, como la obra, no depende de la verdad del mundo —cosa casi vana— si no tiene ni la realidad de la obra ni la seriedad del trabajo verdadero en el mundo.

definitivo— se niega; sin embargo, es el vacío rudo y punzante del rechazo; o bien, excluye con la autoridad de la indiferencia a quien, habiéndolo escrito, aún quiere recuperarlo como nuevo mediante la lectura. La imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra. Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despide, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien no depende el arte.

El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese "espacio" donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir. De modo que ahora vuelve a encontrarse como al comienzo de su tarea, reencuentra la vecindad, la intimidad errante del afuera donde no pudo instalarse.

Esta prueba tal vez nos oriente hacia lo que buscamos. La soledad del escritor —esa condición que es su riesgo— provendría entonces de lo que en la obra pertenece a lo que siempre está antes que la obra. Por él, la obra se realiza, es la firmeza del comienzo, pero él mismo pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recomienzo. La obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo —a veces con la potencia de un talento enriquecido, pero otras con la prolijidad de una repetición extraordinariamente empobrecedora, cada vez con menos fuerza, cada vez con más monotonía—, ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad.

La prensión persecutoria

Un hombre tiene un lápiz y quiere dejarlo, pero, sin embargo, su mano no lo deja: al contrario, lejos de abrirse, se cierra. La otra mano interviene con más éxito, pero entonces vemos que la mano que podríamos llamar enferma esboza un lento movimiento e intenta alcanzar el objeto que se aleja. Lo extraño es la lentitud de ese movimiento. La mano se mueve en un tiempo poco humano, un tiempo que no es el de la acción posible ni el de la esperanza, sino más bien la sombra del tiempo; ella misma, sombra de una mano que se desliza irrealmente hacia un objeto convertido en su sombra. En ciertos momentos, esa mano siente una gran necesidad de agarrar, debe tomar el lápiz, lo necesita, es una orden, una exigencia imperiosa. Este fenómeno es conocido con el nombre de "prensión persecutoria".

El escritor parece dueño de su pluma, puede resultar capaz de un gran dominio sobre las palabras, sobre lo que desea hacerles expresar. Pero ese dominio sólo logra ponerlo, mantenerlo en contacto con la pasividad básica, donde la palabra, al no ser más que su apariencia y la sombra de una palabra, no puede ser ni dominada ni aprehendida; sigue siendo lo inasible, lo indesprendible, el momento indeciso de la fascinación.

El dominio del escritor no reside en la mano que escribe —esa mano "enferma" que nunca deja el lápiz, que no puede dejarlo, porque lo que tiene, en realidad, no lo tiene—; lo que pertenece a la sombra y ella misma es una sombra. El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el poder de dejar de escribir, de interrumpir lo que se escribe, entregando sus derechos y su decisión al instante.

Debemos seguir preguntando. Hemos dicho que el escritor pertenece a la obra, pero lo que le pertenece, lo que termina él solo, es solamente un libro. "Solo" tiene por respuesta la restricción del "solamente". El escritor nunca está frente a la obra, y allí donde hay obra, no lo sabe o, más precisamente, su misma ignorancia es ignorada, sólo está dada en la imposibilidad de leer, ambigua experiencia que lo entrega al trabajo.

El escritor se entrega al trabajo. ¿Por qué no deja de escribir? ¿Por qué, si como Rimbaud, rompe con la obra, esa ruptura nos parece una imposibilidad misteriosa? ¿Sólo desea una labor perfecta?, y si no deja de trabajar, ¿es sólo porque la perfección nunca es bastante perfecta? ¿Incluso escribe pensando en una obra? ¿Se preocupa por ella como por lo que pondría fin a su tarea, como por el objetivo que merece tantos esfuerzos? De ningún modo. Y la obra nunca es el objetivo con vistas al cual se puede escribir (con vistas al cual, la relación con lo que se escribe es relación con el ejercicio de un poder).

Que la tarea del escritor finalice con su vida es lo que disimula que, por esta tarea, su vida se desliza en la desgracia de lo infinito.

Lo interminable, lo incesante

La soledad que alcanza al escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante. El escritor ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites. Lo que se escribe entrega a quien debe escribir a una afirmación sobre la que no tiene autoridad, que es inconsistente, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio, porque es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, lo que no precede a la palabra, porque más bien le impide ser palabra que comienza, porque le retira el derecho y el poder de interrumpirse. Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia "ti", porque me da la palabra con el sentido que esta palabra recibe de ti porque te interpreta; es la interpelación que comienza en mí porque termina en ti. Escribir es romper ese vínculo. Además, es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla, es el día que se edifica por el trabajo, la acción y el tiempo.

Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir "Yo". Kafka señala con sorpresa, con un placer encantado, que se inició en la literatura cuando pudo sustituir el "El" al "Yo". Es verdad, pero la transformación es mucho más profunda. El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está completamente privado de sí. En la medida en que, como escritor, hace justicia a lo que se escribe, ya no puede expresarse nunca más, ni tampoco recurrir a ti, ni siquiera dar la palabra a otro. Allí donde está, sólo habla el ser, lo que significa que la palabra ya no habla, pero es, se consagra a la pura pasividad del ser.

Si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor que acepta defender su esencia pierde el poder de decir "Yo". Pierde entonces el poder de hacer decir "Yo" a otros distintos de él. Tampoco puede dar vida a personajes a los que su fuerza creadora garantizaría la libertad. La idea de personaje, así como la

forma tradicional de la novela, no es sino uno de los compromisos por los que el escritor —arrastrado fuera de sí por la literatura en busca de su esencia— intenta salvar sus relaciones con el mundo y con él mismo.

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe. O bien, es el recurso de su dominio, ese derecho de intervenir que conserva la mano que no escribe, la parte de sí mismo que siempre puede decir no y que cuando es necesario recurre al tiempo y restaura el porvenir.

¿Qué queremos decir cuando en una obra admiramos el tono, cuando somos sensibles al tono como a lo más auténtico que tiene? No hablamos del estilo, ni del interés y la calidad del lenguaje, sino precisamente ese silencio, esa fuerza viril por la cual, quien escribe, al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin.

El tono no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone a la palabra, lo que hace que ese silencio sea aun el *suyo*, lo que permanece de sí mismo en la discreción que lo aparta. El tono hace a los grandes escritores, pero quizá la obra no se preocupe por lo que los hace grandes.

En la desaparición a la que está invitado, "el gran escritor" aún se retiene: lo que habla ya no es él mismo, pero tampoco es el puro deslizamiento de la palabra de nadie. Del "Yo" desaparecido, conserva la afirmación autoritaria aunque silenciosa. Del tiempo activo, del instante, conserva el corte, la rapidez violenta. Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay nada contenido. Pero por esto la obra también conserva un contenido, no es toda interior a sí misma.

El escritor llamado clásico —al menos en Francia— sacrifica la palabra que le es propia para dar voz a lo universal. La calma de una forma reglada, la certeza de una palabra liberada del capricho, donde habla la generalidad impersonal, le asegura una relación con la verdad. Verdad que está más allá de la persona y querría estar más allá del tiempo. La literatura tiene entonces la soledad gloriosa de la razón, esa vida enrarecida en el seno del

todo que exigiría resolución y valor si esa razón no fuese de hecho el equilibrio de una sociedad aristocrática ordenada, es decir, la satisfacción noble de una parte de la sociedad que concentra el todo, aislándose y manteniéndose por encima de lo que la hace vivir.

Si escribir es descubrir lo interminable, el escritor que penetra esa región no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo. No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie. El "Él" que se sustituye al "Yo", ésa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. "El" no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. "El" no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir "Yo". "El" es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga "Yo", no sea él mismo.

El recurso al "Diario"

Tal vez sea sorprendente que a partir del momento en que la obra se convierte en búsqueda del arte, en literatura, el escritor siente cada vez más la necesidad de conservar una relación consigo. Siente una extrema repugnancia a desprenderse de sí mismo en beneficio de ese poder neutro sin forma y sin destino que está detrás de todo lo que se escribe, repugnancia y aprehensión que revela la preocupación, propia de tantos autores, por redactar lo que llaman su *Diario*. Esto está muy alejado de las complacencias llamadas románticas. El Diario no es esencialmente confesión, relato de sí mismo. Es un Memorial. ¿Qué debe recordar el escritor? Debe recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad. Pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir. De allí, no obstante, que la verdad del Diario no esté en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana. El Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto. Es un camino todavía posi-

ble, una especie de adarve que bordea, vigila y a veces reemplaza el otro camino, donde errar es la tarea sin fin. Aquí todavía se habla de cosas verdaderas. Aquí, quien habla conserva un nombre y habla en su nombre, y la fecha que se inscribe es la de un tiempo común donde lo que ocurre, ocurre verdaderamente.

El Diario —ese libro en apariencia completamente solidario— a menudo se escribe por angustia y miedo a la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra.

El recurso al Diario indica que quien escribe no quiere romper con la felicidad, la conveniencia de que los días sean verdaderamente días y que se continúen de verdad. El Diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha. Tal vez lo que se escribe allí ya no sea más que insinceridad, tal vez esté dicho sin preocupación por lo verdadero, pero está dicho bajo la salvaguardia del acontecimiento; eso pertenece a los asuntos, a los incidentes, al comercio del mundo, a un presente activo, a una duración quizás absolutamente nula e insignificante, pero al menos sin retorno, trabajo de lo que se adelanta, va hacia mañana, y va definitivamente.

El Diario señala que quien escribe ya no es capaz de pertenecer al tiempo por la firmeza ordinaria de la acción, por la comunidad del trabajo, del oficio, por la simplicidad de la palabra íntima, la fuerza de la irreflexión. Ya no es realmente histórico, pero tampoco quiere perder el tiempo y como sólo sabe escribir, escribe, al menos, a pedido de su historia cotidiana y de acuerdo con la preocupación de los días.

Suele suceder que los escritores que tienen Diario sean los más literarios de todos los escritores, pero tal vez porque precisamente evitan así el extremo de la literatura, si es que ésta es efectivamente el reino fascinante de la ausencia de tiempo.

La fascinación de la ausencia de tiempo

Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. Sin duda, aquí nos aproximamos a la esencia de la soledad. La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo. Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el

"Yo" que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un "El" sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. Este "sin presente" no remite, sin embargo, a un pasado. En otro tiempo, tuvo la dignidad, la fuerza actuante de ahora; esa fuerza actuante que todavía testimonia el recuerdo, recuerdo que me libera de lo que de otro modo me recordaría, me libera dándome el medio de recurrir a él libremente, de disponer de él según mi intención presente. El recuerdo es la libertad del pasado. Pero lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más.

De lo que es sin presente, de lo que no está allí ni siquiera como habiendo sido, el carácter irremediable dice: esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez, y sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente. Es sin fin, sin comienzo. Es sin futuro.

El tiempo de la ausencia de tiempo no es dialéctico. En él, lo que aparece es que nada aparece, el ser que está en el fondo de la ausencia de ser, que es cuando no hay nada, que ya no es cuando hay algo: como si sólo hubiese seres por la pérdida del ser, cuando el ser falta. La inversión, que en la ausencia de tiempo nos remite constantemente a la presencia de la ausencia, pero a esta presencia como ausencia, a la ausencia como afirmación de sí misma, afirmación donde nada se afirma, donde nada deja de afirmarse, en el hostigamiento de lo indefinido, no es un movimiento dialéctico. Allí, las contradicciones no se excluyen, no se concilian; sólo el tiempo por el cual la negación se convierte en nuestro poder puede ser "unidad de incompatibles". En la ausencia de tiempo, lo nuevo no renueva nada, lo presente es inactual, lo presente no presenta nada, se representa, pertenece desde ahora en adelante y en todo tiempo al regreso. Esto no es, pero vuelve, viene como ya y siempre pasado, de modo que no lo conozco, pero lo reconozco, y este reconocimiento arruina en mí el poder de conocer, el derecho de percibir, de lo inasible hace también lo indesprendible, lo inaccesible que no puedo dejar de esperar, lo que no puedo tomar sino sólo retomar, y no dejar nunca.

Ese tiempo no es la inmovilidad ideal que se glorifica con el nombre de eterno. En esta región a la que intentamos aproximarnos, aquí se hundió en ninguna parte, pero ninguna parte, sin embargo, es aquí, y el tiempo muerto es un tiempo real donde la muerte está presente, llega, pero no deja de llegar, como si llegando, volviese estéril el tiempo por el cual puede llegar. El presente muerto es la imposibilidad de realizar una

presencia, imposibilidad que está presente, que está allí como lo que dobla todo presente, la sombra del presente que éste lleva y disimula en sí. Cuando estoy solo, no estoy solo, pero en este presente ya vuelvo a mí bajo la forma de Alguien. Alguien está allí, donde estoy solo. Estoy solo porque pertenezco a ese tiempo muerto que no es mi tiempo, ni el tuyo, ni el tiempo común, sino el tiempo de Alguien. Alguien es lo que todavía está presente cuando no hay nadie. Allí donde estoy solo, no estoy, no hay nadie, pero está lo impersonal: el afuera como lo que previene, precede y disuelve toda posibilidad de relación personal. Alguien es el "El" sin rostro, el Uno del cual se forma parte, pero, ¿quién forma parte? Nunca tal o cual, nunca tú y yo. Nadie forma parte del Uno. "Uno" pertenece a una región que no se puede iluminar, no porque oculte un secreto extraño a toda revelación, ni siquiera porque sea radicalmente oscura, sino porque transforma todo lo que tiene acceso a ella, incluso la luz, en el ser anónimo, impersonal, el No-verdadero, el No-real, y sin embargo siempre allí. El "Uno" es, bajo esta perspectiva, lo que aparece más cerca cuando se muere.[2]

Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo. La llegada aquí hace que quien llega pertenezca a la dispersión, a la fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece a descubierto, donde el espacio es el vértigo del vacío. Entonces, reina la fascinación.

La imagen

¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento

2. Cuando estoy solo, no soy yo quien está allí, y no es de ti, ni de los otros, ni del mundo de quien permanezco alejado. Aquí comienza la reflexión que se interroga por la "soledad esencial y la soledad en el mundo". Véase sobre este tema el Apéndice 1

inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza "sensible", abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia en el espacio. La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en imposibilidad en el seno mismo de la mirada. La mirada encuentra así lo que la posibilita, el poder que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que, al contrario, le impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro resplandor extraviado que no se apaga, que no ilumina, el círculo, cerrado sobre sí, de la mirada. Tenemos aquí una expresión inmediata de esa inversión que es la esencia de la soledad. La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera —siempre y siempre— en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna.

Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. Medio, por así decirlo, absoluto. La distancia no está allí excluida sino que es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada, donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen. Ese medio de la fascinación, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos.

Nuestra infancia nos fascina porque es el momento de la fascinación, ella misma está fascinada, y esa edad de oro parece bañada por una luz espléndida porque irrevelada, pero porque es extraña a la revelación, no tiene qué revelar, puro reflejo, rayo que no es sino la irradiación de una imagen. Tal vez el poder de la figura materna obtenga su resplandor del poder mismo de la fascinación, y podría decirse que si la Madre ejerce esa atracción fascinante es porque aparece cuando el niño vive por completo bajo la mirada de la fascinación, porque concentra en ella todos los poderes del encantamiento. La madre es fascinante porque el niño está fascinado, y también porque todas las impresiones de la primera edad tienen algo fijo que depende de la fascinación.

Alguien está fascinado, y hablando con exactitud, no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deje absolutamente a distancia. La fascinación está fundamentalmente ligada a la presencia neutra, impersonal, el Uno indeterminado, el inmenso Alguien sin rostro. Es la relación que mantiene la mirada —relación neutra e impersonal— con la profundidad sin mirada y sin contorno, la ausencia que se ve porque ciega.

ESCRIBIR...

Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al El, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo.

¿Y por qué esto? ¿Por qué escribir tendría algo que ver con esa soledad esencial cuya esencia es que en ella aparece la disimulación?[3]

---

3 No buscaremos aquí responder directamente a esta pregunta. Sólo preguntaremos· así como la estatua glorifica el mármol, y si todo arte quiere iluminar la profundidad elemental que el mundo niega y rechaza para afirmarse, ¿por qué, en el poema, la literatura, el lenguaje no estaría en relación con el lenguaje corriente, como la imagen en relación con la cosa? De buena gana se piensa que la poesía es un lenguaje, que más que los otros hace justicia a las imágenes. Es probable que esto aluda a una transformación mucho más esencial: el poema no es poema porque comprendería cierto número de figuras, de metáforas, de comparaciones. Por lo contrario, lo que el poema tiene de particular es que en él nada se hace imagen. Es necesario, por lo tanto, expresar de otro modo lo que buscamos. ¿acaso el mismo lenguaje no se convierte, en la literatura, completamente en imagen, no un lenguaje que contendría imágenes o que expresaría la realidad en figuras, sino queseria su propia imagen, imagen de lenguaje —y no un lenguaje imaginado—, o aun lenguaje imaginario, lenguaje

que nadie habla, es decir, que se habla a partir de su propia ausencia] como aparece la imagen frente a la ausencia de la cosa, lenguaje que también se dirige a la sombra de los acontecimientos, no a su realidad, y por eso las palabras que lo expresan no son sino imágenes, imágenes de palabras y palabras en que las cosas se hacen imágenes?

¿Qué intentamos mostrar con esto? ¿Estaríamos sobre un camino en el que tendríamos que volver a opiniones felizmente abandonadas, análogas a aquella que antaño veía en el arte una imitación, una copia de lo real? Si en el poema el lenguaje se convierte en su propia imagen, ¿no significaría esto que la palabra poética es siempre segunda, secundaria? Según el análisis común, la imagen está después del objeto: es su continuación, vemos, luego imaginamos. Después del objeto viene la imagen. "Después" parece indicar una relación de subordinación. Hablamos realmente, luego hablamos imaginariamente, o nos imaginamos hablando. ¿La palabra poética no sería más que el calco, la sombra debilitada, la transposición, en un espacio donde se atenúan las exigencias de eficacia, del único lenguaje hablante? Pero tal vez el análisis común se equivoque. Tal vez, antes de ir más lejos, haya que preguntarse: pero, ¿qué es la imagen? (Véase el Apéndice 2. *Las dos visiones de lo imaginario.*)

El poema —la literatura— parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y siempre vuelve a comenzar. Sin embargo, el poeta es el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que le impuso silencio pronunciándola. En ella, el poema está próximo al origen porque todo lo que es original es a prueba de esta pura impotencia del recomienzo, esta prolijidad estéril, superabundancia de lo que no puede nada, de lo que nunca es la obra, arruina la obra y restaura en ella la inacción sin fin. Tal vez sea la fuente, pero fuente que de alguna manera debe secarse para convertirse en recurso. El poeta, el que escribe, el "creador", nunca podría expresar la obra desde la inacción esencial; nunca, él solo, hacer surgir de lo que está en el origen la pura palabra del comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. Y aquel que escribe, también es quien "oyó" lo interminable y lo incesante, quien lo oyó como palabra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza a ese límite; midiéndola, la dominó.

LA EXPERIENCIA DE MALLARMÉ

Aquí hay que recurrir a las alusiones, hoy muy conocidas, que permiten presentir a qué transformación estuvo expuesto Mallarmé cuando tomó a pecho la tarea de escribir. De ningún modo son alusiones de carácter anecdótico. Cuando afirma:

"Sentí síntomas muy inquietantes por el solo acto de escribir",* lo importante son esas últimas palabras porque aclaran una situación esencial; se percibe algo extremo que tiene por campo y por sustancia el "solo acto de escribir". Escribir aparece como una situación extrema que supone una inversión radical. Mallarmé alude brevemente a esa inversión cuando dice: "Desgraciadamente, profundizando el verso hacia ese punto, encontré dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada..." (La ausencia de Dios, el otro es su propia muerte.) Aun allí, lo que es rico en sentido es la expresión sin importancia que, de la manera más llana, parece remitirnos a un simple trabajo de artesano. "Profundizando el verso" el poeta entra en ese tiempo del desamparo que es la ausencia de los dioses. Palabra asombrosa. Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo.

Palabra bruta, palabra esencial

A partir del momento en que Mallarmé busca expresar el lenguaje tal como le fue descubierto por el "solo acto de escribir", reconoce un "doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, esencial allí". Esta distinción es brutal en sí misma y, sin embargo, difícil de captar, porque Mallarmé da la misma sustancia a lo que distingue tan absolutamente y para definirlo encuentra la misma palabra: silencio. Puro silencio, la palabra bruta: "...a cada uno bastaría tal vez para intercambiar la palabra humana, tomar o poner en la mano de otro una moneda en silencio..." Silenciosa, entonces, porque nula, pura ausencia de palabra, puro intercambio donde nada se intercambia, donde sólo el movimiento de intercambio, que no es nada, es real. Pero ocurre lo mismo con la palabra confiada a la búsqueda del

* La casi totalidad de las citas de este capítulo —de las que Blanchot no proporciona referencias exactas— han sido tomadas de las crónicas mensuales que Mallarmé escribió en el año 1895 para *La Revue Blanche*, especialmente de "Crise de vers" y "Le livre, instrument spirituel". La totalidad de estas crónicas aparecen con el título general de "Variations sur un sujet" en Mallarmé: *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, N. R. F. [N. del T.]

poeta, ese lenguaje cuya fuerza es no ser y cuya gloria es evocar en su propia ausencia la ausencia de todo: lenguaje de lo irreal, ficticio y que nos entrega a la ficción, viene del silencio y regresa al silencio.

La palabra bruta "se refiere a la realidad de las cosas". "Narrar, enseñar, incluso describir", nos da las cosas en su presencia, las "representa". La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca. Pero, entonces, ¿qué es hacer ausente "un hecho de naturaleza", captando por medio de esa ausencia, "transponerlo en su casi desaparición vibratoria"? Esencialmente es hablar, pero también pensar. El pensamiento es la palabra pura. En él hay que reconocer la lengua suprema, de la cual la extrema variedad de las lenguas sólo nos permite recuperar su ausencia: "Pensar es escribir sin accesorios, ni murmullos, pero tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, sobre la tierra, de los idiomas impide a nadie pronunciar las palabras, que de otro modo, por una acuñación única, aquélla sería materialmente la verdad."

(Y esto es el ideal de Cratilo, pero también la definición de la escritura automática.) Entonces estamos tentados de decir que el lenguaje del pensamiento es por excelencia el lenguaje poético, y que el sentido, la noción pura, la idea, deben convertirse en la preocupación del poeta, siendo esto lo único que nos libera del peso de las cosas, de la informe plenitud natural. "La poesía cerca de la idea."

Sin embargo, la palabra bruta de ningún modo es bruta. Lo que representa no está presente. Mallarmé no quiere "incluir en el papel sutil... el bosque intrínseco y denso de los árboles". Pero no obstante, nada más extraño al árbol que la palabra árbol, tal como la utiliza la lengua cotidiana. Una palabra que nada nombra, que no representa nada, que no se sobrevive en nada, una palabra que ni siquiera es una palabra y que maravillosamente desaparece toda entera, inmediatamente después de su uso. ¿Qué más digno de lo esencial y más próximo al silencio? Es verdad, "sirve". Aparentemente ésa es toda la diferencia: se usa mucho, es usual, útil; por ella estamos en el mundo, somos remitidos a la vida del mundo en que hablan los fines y se impone la preocupación por terminar. En verdad, una pura nada, la nada misma, pero en acción, lo que actúa, trabaja, construye, el puro silencio del negativo que concluye en la estrepitosa fiebre de las tareas.

La palabra esencial se opone a esto. Es impotente por sí misma, se impone, pero no impone nada. Lejos también de todo pensamiento, de ese pensamiento que siempre rechaza la oscu-

ridad elemental, porque el verso "atrae no menos de lo que despeja, aviva todos los yacimientos dispersos, ignorados y flotantes": en él las palabras se convierten en "elementos", y la palabra noche, a pesar de su claridad, se hace la intimidad de la noche.[1]

En la palabra bruta o inmediata el lenguaje se calla como lenguaje, pero en él los seres hablan, y como consecuencia del *uso* que es su destino —porque ante todo sirve para colocarnos en relación con los objetos, porque es un útil en un mundo de útiles donde lo que habla es la utilidad, el valor—, los seres hablan como valores, toman la apariencia estable de objetos existentes uno por uno, y se otorgan la certeza de lo inmutable.

La palabra bruta no es bruta ni inmediata. Pero parece serlo. Es extremadamente reflexiva, está cargada de historia. Pero a menudo y como si en el curso ordinario de la vida no fuésemos capaces de sabernos órganos del tiempo, guardianes del transcurrir, la palabra parece el lugar de una revelación inmediatamente dada, parece el signo de que la verdad es inmediata, siempre la misma y siempre disponible. Tal vez la palabra inmediata sea relación con el mundo inmediato, con lo que nos es inmediatamente próximo y vecino, pero este inmediato que nos comunica la palabra común no es sino lo lejano velado, lo absolutamente extraño que se presenta como habitual, lo insólito que tomamos por habitual gracias a ese velo que es el lenguaje y a la costumbre de la ilusión de las palabras. La palabra tiene en sí el momento que la disimula; tiene en sí —por ese poder de disimularse— la potencia por la cual la mediación (que por lo tanto destruye lo inmediato) parece tener la espontaneidad, la frescura, la inocencia del origen. Y, por otra parte, cuando sólo nos da lo habitual, comunicándonos la ilusión de lo inmediato, tiene el poder de hacernos creer que lo inmediato nos es familiar, de modo que la esencia de éste nos aparece, no como lo más terrible, lo que debería trastornarnos, el error de la soledad esencial, sino como la felicidad tranquilizante de las armonías naturales o la familiaridad del lugar natal.

En el lenguaje del mundo, el lenguaje se calla como ser del lenguaje y como lenguaje del ser, silencio gracias al cual los

1. Después de lamentar que las palabras no sean "materialmente la verdad", que *jour* (día) por su timbre sea sombrío, y *nuit* (noche) brillante, Mallarmé encuentra en ese defecto de las lenguas lo que justifica la poesía: el verso es su "complemento superior", "él, filosóficamente, remunera el defecto de las lenguas". ¿Cuál es ese defecto? Las lenguas no tienen la realidad que expresan, siendo extrañas a la realidad de las cosas, a la oscura profundidad natural, pertenecen a esa realidad ficticia que es el mundo humano, desprendido del ser y útil para los seres.

seres hablan y en el que también encuentran olvido y reposo. Cuando Mallarmé habla del lenguaje esencial lo opone sólo al lenguaje ordinario, que nos da la ilusión, la seguridad de lo inmediato, que, sin embargo, sólo es lo habitual, y entonces vuelve a tomar, por cuenta de la literatura, la palabra del pensamiento, ese movimiento silencioso que afirma en el hombre su decisión de no ser, de separarse del ser, y haciendo real esta separación, hacer el mundo, silencio que es el trabajo y la palabra de la significación misma. Pero de todos modos esta palabra del pensamiento también es la palabra "corriente": siempre nos remite al mundo, nos muestra el mundo sea como el infinito de una tarea y el riesgo de un trabajo, o como una posición firme donde podemos creernos en lugar seguro.

La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan. ¿Pero como ocurre esto? Los seres se callan, pero entonces el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser. La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. En lo sucesivo, no es Mallarmé quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje.

Bajo esta perspectiva, volvemos a encontrar a la poesía como un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo. Así, el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retomo a su esencia. Crea un objeto de lenguaje, como el pintor que no reproduce con los colores lo que es, sino que busca el punto en que sus colores dan el ser. O, incluso, como lo intentaba Rilke en la época del expresionismo, o como tal vez hoy Ponge quiere crear el "poema-cosa" que sea como el lenguaje del ser mudo, hacer del poema lo que será por sí mismo, forma, existencia y ser: obra.

No obstante, a esta poderosa construcción del lenguaje, a este conjunto calculado para excluir el azar, que subsiste por sí solo y reposa sobre sí mismo, lo llamamos obra y lo llamamos ser, pero bajo esta perspectiva no es ni lo uno ni lo otro. Obra, puesto que está construida, compuesta, calculada, pero en este sentido obra como toda obra, como todo objeto formado por la unión de un oficio y la habilidad de un *savoir-faire*. No obra de arte, obra que tiene el arte como origen, por quien el arte, de la ausencia de tiempo donde nada se realiza, es elevado a la afirmación única, fulminante, del comienzo. Y, del mismo modo, el poema entendido como objeto independiente, que se basta a sí mismo, objeto de lenguaje creado por sí solo, mónada de palabras en la que sólo se reflejaría la naturaleza de las palabras, es entonces, tal vez, una realidad, un ser particular, de una dignidad, de una Importancia excepcional, pero un ser y, a causa de ello, de ningún modo más cercano del ser, de lo que escapa a toda determinación y a toda forma de existencia.

La experiencia propia de Mallarmé

Parece que la experiencia propia de Mallarmé comienza en el momento en que pasa de la consideración de la obra hecha —que siempre es un poema particular, un cuadro— a la preocupación por la cual la obra se convierte en búsqueda de su origen y quiere identificarse con su origen, "visión horrible de una obra pura". Esa es su profundidad, ésa la preocupación que envuelve, para él, "el solo acto de escribir". ¿Qué es la obra? ¿Qué es el lenguaje en la obra? Cuando Mallarmé se pregunta: "¿Existe algo como las Letras?", la pregunta es la literatura misma, es la literatura transformada en la preocupación por su propia esencia. Esta pregunta no puede ser relegada. ¿Qué nos sucede por tener literatura? ¿Qué es del ser, si se dice que "algo como las Letras existe"? Mallarmé tuvo el sentimiento más profundamente atormentado de la naturaleza propia de la creación literaria. La obra de arte se reduce al ser. Esa es su tarea, ser, hacer presente "esta misma palabra: *es*..."[2] "Todo el misterio está allí." Pero al mismo

2. Carta a Vielé Griffin, 8 de agosto de 1891: "... Nada allí que no me diga a mí mismo, menos en el disperso murmullo de mi soledad, pero donde usted es el adivinador, es, sí, relativamente esta palabra misma: *es,* notas que allí tengo bajo la mano, y que reina en el último lugar de mi espíritu. Todo el misterio está allí: establecer las identidades secretas mediante un par que corroe y gasta los objetos en nombre de una fuerza central."

tiempo no se puede decir que la obra pertenezca al ser, que exista.

Al contrario, hay que decir que nunca existe a la manera de una cosa o de un ser en general. Lo que tenemos que decir en respuesta a nuestra pregunta es que la literatura no existe, o incluso que si tiene lugar es como algo que "no tiene lugar en tanto algún objeto existe". Seguramente el lenguaje allí está presente, está "puesto en evidencia", se afirma con más autoridad que en ninguna otra forma de la actividad humana, pero se realiza totalmente, lo cual quiere decir que sólo tiene la realidad del todo: es todo, y nada más siempre dispuesto a pasar de todo a nada. Pasaje esencial, que pertenece a la esencia del lenguaje, porque precisamente nada trabaja en las palabras.* Las palabras —lo sabemos— tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad. Pero al tener este poder de hacer que las cosas se "levanten" del seno de su ausencia, dueñas de esa ausencia, tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas, de volverse maravillosamente ausentes en el seno del todo que realizan, que proclaman anulándose, que cumplen eternamente destruyéndose sin fin; acto de autodestrucción, en todo semejante al extraño acontecimiento del suicidio, que es precisamente el que da toda su verdad al instante supremo de *Igitur*.[3]

* En el original: *rien est au travail dans les mots.* No es una frase negativa; es una afirmación cuyo significado sería: la nada trabaja en las palabras. Sin embargo, omitimos el artículo *la* para respetar el texto, y al mismo tiempo la diferencia entre *rien* y *néant*. [N. del T.].

3. Remitimos a otra parte de este libro (La obra y el espacio de la muerte) el estudio propio de la experiencia de *Igitur,* experiencia que no puede ser interrogada si no se ha ganado un punto más central del espacio literario. En su importante ensayo, *La distancia interior,* Georges Poulet muestra que *Igitur* es un "ejemplo perfecto del suicidio filosófico". Sugiere, por ello, que el poema para Mallarmé depende de una relación profunda con la muerte, que sólo es posible si la muerte es *posible,* si, por el sacrificio y la tensión a los cuales se expone el poeta, ella se convierte, en él, en poder, posibilidad, si es un acto, el acto por excelencia. "La muerte es el único acto posible. Apresados entre un mundo material verdadero cuyas combinaciones fortuitas se producen en nosotros sin nosotros, y un mundo ideal falso, cuya mentira nos paraliza y nos hechiza, sólo tenemos un medio para no estar entregados ni a la nada ni al azar. Este medio único, este acto único, es la muerte. La muerte voluntaria. Por él, nos abolimos, pero por él, también nos fundamos... Es este acto de muerte voluntaria, el que Mallarmé ha cometido. Lo ha cometido en *Igftur.*"

El punto central

Ese es el punto central al que Mallarmé vuelve siempre como a la intimidad del riesgo al que nos expone la experiencia literaria. Es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla (como él dice "nada quedará sin ser pronunciado"), todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable.

Este punto es la ambigüedad misma.

Por un lado, en la obra, es lo que la obra realiza, lo que en ella se afirma, allí donde no tiene que "admitir más luminosa evidencia que la de existir". En este sentido, es presencia de la obra y la obra sola lo hace presente. Pero al mismo tiempo es "presencia de Medianoche", el más acá a partir del cual nunca comienza nada, la profundidad vacía de la inacción del ser, esa región sin salida y sin reserva, en la cual la obra, por el artista, se convierte en la preocupación, la búsqueda sin fin de su origen.

Sí, centro, concentración de la ambigüedad. Es verdad que si nosotros vamos hacia ese punto por el movimiento y la potencia de la obra, sólo la obra, sólo la realización de la obra lo hace posible. Miremos otra vez el poema: ¿hay algo más real, más evidente? Y el lenguaje mismo es allí luminosa evidencia". Sin embargo, esa evidencia no muestra nada, no reposa sobre nada, es lo inasible en movimiento. No hay ni términos ni momentos. Donde creemos tener palabras, nos atraviesa "un virtual reguero de fuego", una prontitud, una exaltación centelleante, reciprocidad por la que en ese pasaje lo que no es se ilumina, se refleja en esa pura agilidad de reflejos donde nada se refleja. Entonces, "todo se hace suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y enfrentamiento". Entonces, al mismo tiempo que brilla para extinguirse el escalofrío de lo irreal convertido en lenguaje, se

---

Sin embargo, hay que prolongar las observaciones de Georges Poulet: *Igitur* es un relato abandonado que testimonia una certeza en la que el poeta no pudo mantenerse. ¿Por qué él no está seguro de que la muerte sea un acto, por qué no sería posible el suicidio? ¿Puedo darme la muerte? ¿Tengo el poder de morir? Un *golpe de dados nunca abolirá el azar* es la respuesta donde permanece esta pregunta. Y la "respuesta" nos deja presentir que el movimiento que en la obra es experiencia, cercanía y uso de la muerte, no es el de la posibilidad —aunque fuese la posibilidad de la nada—, sino la cercanía de este punto donde la obra es a prueba de imposibilidad.

afirma la presencia insólita de cosas reales convertidas en pura ausencia, pura ficción, lugar de gloria donde resplandecen "fiestas a voluntad y solitarias". Quisiéramos decir que el poema, como el péndulo que ritma, por el tiempo, la abolición del tiempo en *Igitur*, oscila maravillosamente de su presencia como lenguaje a la ausencia de las cosas del mundo, pero esta misma presencia es, a su vez, perpetuidad oscilante, oscilación entre la irrealidad sucesiva de términos que nada terminan y la realización total de ese movimiento, el lenguaje convertido en el todo del lenguaje, allí donde se realiza como todo, el poder de referir y devolver a nada, que se afirma en cada palabra y se anula en todas, "ritmo total", "con qué el silencio".

En el poema, el lenguaje no es real en ninguno de los momentos por los que pasa, porque, en el poema, el lenguaje se afirma como todo y su esencia es tener realidad sólo en ese todo. Pero en ese todo donde él es su propia esencia, donde es esencial, también es soberanamente irreal, es la realización total de esa irrealidad, ficción absoluta que expresa el ser cuando, al haber "gastado", "corroído" todas las cosas existentes, al suspender todos los seres posibles, tropieza con ese residuo ineliminable, irreductible. ¿Qué queda? "Esta palabra misma: *es*". Palabra que sostiene todas las palabras, que las sostiene dejándose disimular por ellas, que, disimulada, es su presencia, su reserva, pero que cuando cesan se presenta ("el instante en que brillan y mueren en una flor rápida sobre alguna transparencia de éter"), "momento fulminante", "resplandor fulgurante".

Este momento fulminante surge de la obra como el surgimiento de la obra, como su presencia total, su "visión simultánea". Este momento es, al mismo tiempo, aquél donde la obra, con el objeto de dar ser y existencia al "señuelo" de que 'la literatura existe", pronuncia la exclusión de todo, pero así se excluye ella misma, de manera que en ese momento donde "toda realidad se disuelve" por la fuerza del poema, es también cuando el poema se disuelve, e instantáneamente hecho, instantáneamente se deshace. En efecto, esto ya es en extremo ambiguo. Pero la ambigüedad afecta lo más esencial. Porque este momento que es como la obra de la obra, que, fuera de toda significación, de toda afirmación histórica, estética, expresa que la obra es, este momento sólo es, si la obra se compromete en la prueba de lo que, de antemano, siempre arruina la obra y siempre restaura la superabundancia vana de la inacción.

La profundidad de la inacción

Ese es el momento más oculto de la experiencia. Erigir que la obra sea la claridad única de lo que se extingue, y por la cual todo se extingue, que no sea allí donde el extremo de la afirmación se verifica por el extremo de la negación, es algo que podemos comprender aunque sea contrario a nuestra necesidad de paz, de sencillez y de sueño, pero sólo lo comprendemos íntimamente, como la intimidad de esa decisión que es nosotros mismos, y que nos da el ser, sólo cuando por nuestra cuenta y riesgo desechamos, sea por el fuego, el hierro, o el rechazo silencioso, la permanencia y el favor. Sí, comprendemos que la obra sea en esto puro comienzo, el momento primero y último donde el ser se presenta por la libertad arriesgada que nos hace excluirlo severamente, pero, no obstante, sin incluirlo aún en la apariencia de los seres. Pero debemos comprender y sentir que esta exigencia que hace de la obra lo que declara el ser en el momento único de la ruptura, "esta palabra misma: *es*", ese punto que hace brillar mientras recibe el resplandor que la consume, también hace imposible la obra, porque es lo que nunca permite llegar a la obra, el más acá donde no hay nada hecho del ser, en el cual nada se realiza, la profundidad de la inacción del ser.

Parece entonces que el punto al que la obra nos conduce no es sólo aquel donde se realiza en la apoteosis de su desaparición, donde expresa el comienzo expresando el ser en la libertad que lo excluye, sino que también es el punto al que nunca puede conducirnos, porque ya es siempre aquél a partir del cual nunca hay obra.

Tal vez hacemos las cosas demasiado fácil cuando, remontando el movimiento de nuestra vida activa, nos contentamos con invertirlo, creyendo así tener el movimiento de lo que llamamos arte. Es la misma facilidad que nos hace encontrar la imagen partiendo del objeto, que nos hace decir: primero tenemos el objeto, después viene la imagen, como si la imagen sólo fuera el alejamiento, el rechazo, la trasposición del objeto. Del mismo modo, nos gusta decir que el arte no reproduce las cosas del mundo, no imita lo "real", y que el arte se encuentra allí donde el artista, separándose del mundo común, aparta poco a poco lo que es utilizable, imitable, lo que interesa a la vida activa. El arte parece entonces el silencio del mundo, el silencio o la neutralización de lo que hay de usual y de actual en el mundo, así como la imagen es la ausencia del objeto.

Así descrito, ese movimiento se arroga las facilidades del análisis común. Esas facilidades nos dejan creer que tenemos

arte, porque nos proveen un medio de representarnos el punto de partida del trabajo artístico. Representación que, por otra parte, no responde a la psicología de la creación. Un artista nunca podría elevarse desde el uso que hace de un objeto en el mundo al cuadro en que ese objeto se ha convertido en pintura, nunca podría bastarle poner ese uso entre paréntesis, neutralizar el objeto para entrar en la libertad del cuadro. Más bien ocurre lo contrario, ya que, por una inversión radical, él ya pertenece a la exigencia de la obra, y al mirar tal objeto, de ningún modo se contenta con *verlo* tal como podría ser si estuviese fuera de uso, sino que hace del objeto el punto por el cual pasa la exigencia de la obra y, en consecuencia, el momento donde lo posible se atenúa, las nociones de valor, de utilidad, se borran, y el mundo "se disuelve". Porque ya pertenece a otro tiempo, el otro del tiempo, y porque salió del trabajo del tiempo para exponerse a la prueba de la soledad esencial, allí donde amenaza la fascinación, porque se aproximó a ese "punto", responde a la exigencia de la obra en esta pertenencia original, parece mirar de otra manera los objetos del mundo usual, neutralizar en ellos el uso, volverlos puros, elevarlos por una estilización sucesiva al equilibrio instantáneo donde se convierten en cuadro. En otros términos, el artista nunca se eleva del "mundo" al arte, por el movimiento de rechazo y recusación que describimos, sino que va siempre del arte hacia lo que parecen ser las apariencias neutralizadas del mundo y que, en realidad, no aparece así sino bajo la mirada domesticada que generalmente tenemos, mirada de espectador insuficiente, atado al mundo de los fines y a lo sumo capaz de ir del mundo al cuadro.

Aquel que no pertenezca a la obra como origen, que no pertenezca a ese otro tiempo en el que la obra se preocupa por su esencia, nunca hará obra. Pero quien pertenece a ese otro tiempo también pertenece a la profundidad vacía de la inacción en la que nunca se hizo nada del ser.

Para expresarlo aun de otro modo: ¿cuándo una palabra demasiado conocida parece reconocer al poeta el poder de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu", quiere decir acaso que el poeta es quien por don o por un *savoir-faire* creador se contentaría con transformar el lenguaje "bruto o inmediato" en lenguaje esencial, elevaría la nulidad silenciosa de la palabra corriente al silencio realizado del poema, donde por la apoteosis de la desaparición todo está presente en la ausencia de todo? Esto no podría ser. Tendría tanto sentido como imaginar que escribir sólo consiste en utilizar las palabras usuales con mayor maestría, una memoria más rica o una unión más armoniosa de

sus recursos musicales. Escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, en hacerlo más puro. Escribir comienza sólo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio,* si se quiere al fin hacerse oír.

Al mirar las esculturas de Giacometti aparece un punto en el que ya no están sometidas a las fluctuaciones de la apariencia ni al movimiento de la perspectiva. Se las ve absolutamente, no ya reducidas sino sustraídas a la reducción, irreductibles y, en el espacio, dueñas del espacio por el poder que tienen de sustituir la profundidad no manejable, no viviente: la profundidad de lo imaginario. Este punto, desde el que las vemos irreductibles, nos coloca a nosotros mismos en el infinito; en este punto, aquí coincide con ninguna parte. Escribir es encontrar ese punto.

No escribe quien no haya obligado a su propio lenguaje a mantener o suscitar contacto con ese punto.

III. El espacio y la exigencia de la obra

1. La obra y la palabra errante

¿Qué ocurre con este punto?

Tratemos primero de reunir alguno de los rasgos que la cercanía del espacio literario nos permitió reconocer. Allí, el lenguaje no es un poder, no es el poder de decir. Nunca es el lenguaje que hablo. En él, nunca hablo, nunca me dirijo a ti y nunca te interpelo. Todos estos rasgos tienen forma negativa. Pero esta negación sólo oculta algo más esencial: que en este lenguaje todo regresa a la afirmación, que lo que niega, en él afirma. Porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla. Lo propio de la palabra habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza. Pero en este punto del espacio literario el lenguaje es sin sentido. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido.

Eso habla, pero sin comienzo. Eso dice, pero no remite a algo que decir, a algo silencioso que lo garantizaría como su sentido. Cuando la neutralidad habla, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones del sentido, y sin embargo, lo que hay que entender es esa palabra neutra lo que ya siempre fue dicho, no puede dejar de decirse y no puede ser entendido.

Esta palabra es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma. Designa el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra. Se parece al eco, cuando el eco no sólo dice fuerte lo que primero fue murmurado, sino que se confunde con la inmensidad murmuradora, es el silencio transformado en el espacio resonante, el afuera de toda palabra. Sólo que, aquí, el afuera es vacío, y el eco repite por anticipado, "profético en la ausencia de tiempo".

La necesidad interior de escribir está ligada a la cercanía de ese punto donde no se puede hacer nada con las palabras, desde donde parte la ilusión de que si se guarda contacto con este momento, pero volviendo al mundo de la posibilidad, "todo" podrá hacerse, "todo" podrá decirse. Esta necesidad interior debe ser reprimida y contenida porque, si no, se hace tan amplia que ya no hay sitio ni espacio para que se realice. Sólo se empieza a escribir cuando, momentáneamente, por astucia, por un salto feliz, o por distracción de la vida, uno logra sustraerse a este impulso que la conducta ulterior de la obra debe despertar y apaciguar, incesantemente, abrigar y apartar, dominar y probar en su fuerza indomable, movimiento tan difícil y peligroso que cada escritor y cada artista se asombran cada vez que lo realizan sin naufragar. Y que muchos perezcan silenciosamente, es algo que nadie que haya mirado el riesgo de frente puede dudar. No son los recursos creadores los que faltan, aunque de todos modos sean insuficientes, sino que el mundo bajo este impulso se sustrae: el tiempo pierde entonces su poder de decisión; ya nada puede comenzar realmente.

Mientras escribe, la obra es el círculo puro donde el autor se expone peligrosamente a la presión que exige que escriba, pero así también se protege. Por eso —al menos en parte— la alegría prodigiosa, inmensa, alegría de liberación, como dice Goethe, de un *tête-à-tête* con la omnipotencia solitaria de la fascinación, enfrentándola sin traicionarla y sin huirle, pero sin renunciar tampoco al dominio propio. Liberación que, es verdad, habrá consistido en encerrarse fuera de sí.

Se dice a menudo que el artista encuentra en su trabajo un medio cómodo de vivir sustrayéndose a la seriedad de la vida. Se protegería así del mundo donde actuar es difícil, para establecerse en un mundo irreal en el que reina soberanamente. En efecto, es uno de los riesgos de la actividad artística: exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo en el tiempo sin renunciar, sin embargo, al confort del mundo ni a las facilidades aparentes de un trabajo fuera del tiempo. A menudo el artista parece un ser débil que se acurruca perezosamente en la esfera cerrada de su obra, de la que es dueño y donde puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad. Podemos pensar esto de Stendhal, y hasta de Balzac, con mayor razón de Kakfa u Hölderlin, y Homero es ciego. Pero esta perspectiva expresa un solo aspecto de la situación. El otro aspecto es que el artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo. Entonces Rimbaud huye al desierto, escapando de las responsabilidades de la decisión poética. Entierra su imaginación y su gloria. Dice "adiós" a "lo imposible", del mismo modo que Leonardo da Vinci, y casi en los mismos términos. No vuelve al mundo, se refugia en él, y poco a poco sus días consagrados a la aridez del oro extienden por sobre su cabeza la protección del olvido. Si es verdad que, según testimonios dudosos, ya no soportaba en los últimos años que se hiciera alusión a su obra, o que repetía al referirse a ella: "Absurdo, ridículo, repelente", la violencia de su repudio, la negativa a acordarse de sí mismo muestra el terror que siente todavía y la fuerza de la conmoción que no pudo sostener hasta el fin. Deserción, dimisión que le reprochan, pero el reproche es fácil para quien no ha corrido el riesgo.

En la obra, el artista no se protege sólo del mundo, sino de la exigencia que lo atrae fuera del mundo. La obra doméstica momentáneamente está "afuera" restituyéndole una intimidad; impone silencio, da una intimidad de silencio a ese afuera sin intimidad y sin reposo que es la palabra de la experiencia original. Pero lo que ella encierra es también lo que incesantemente la abre, y la obra se expone a renunciar a su origen conjurándolo por fáciles prestigios, o a remontar cada vez más cerca de él, renunciando a su realización. El tercer riesgo es que el autor quiera conservar contacto con el mundo, con él mismo, con la palabra donde puede decir "Yo": lo quiere porque, si se pierde, la obra también se pierde, pero si precavidamente sigue siendo él mismo, la obra es *su* obra, lo expresa, expresa sus dones, pero no la exigencia extrema de la obra, el arte como origen.

Todo escritor, todo artista conoce el momento en que es rechazado, excluido por la obra que está escribiendo. Ella lo mantiene apartado, se ha vuelto a cerrar el círculo en el que ya no tiene acceso a sí mismo, y en el que, sin embargo, está encerrado porque la obra inconclusa no lo abandona. No le faltan fuerzas, no es un momento de esterilidad o de fatiga, o bien, la misma fatiga es la forma de esta exclusión. Impresionante momento de prueba. Lo que el autor ve es una inmovilidad fría de la que no puede apartarse, pero cerca de la cual no puede permanecer, que es un enclave, una reserva en el interior del espacio, sin aire y sin luz, donde una parte de sí mismo y, más aún, su verdad, su verdad solitaria, se ahoga en una separación incomprensible. Y no puede sino errar alrededor de esta separa-

ción, a lo sumo puede apretarse fuertemente contra la superficie más allá de la cual no distingue más que un tormento vacío, irreal y eterno, hasta el instante en que, por una maniobra inexplicable, una distracción o por el exceso de su espera, vuelve a encontrarse de pronto en el interior del círculo; y allí se reúne y se reconcilia con su ley secreta.

Una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo. Sin embargo, este desenlace ideal nunca está totalmente justificado. Muchas obras nos conmueven porque en ellas aún vemos la huella del autor que se alejó apresuradamente en la impaciencia de terminarla, con el temor de no poder volver a la luz del día si no la terminaba. En estas obras demasiado grandes, más grandes que el autor, siempre se deja presentir el momento supremo, el punto casi central donde el autor, si se mantiene, morirá en la tarea. A partir de este punto mortal vemos alejarse a los grandes creadores viriles, pero lentamente, casi apaciblemente, y volver con paso calmo hacia la superficie que el trazado regular y firme del radio permite luego redondear según las perfecciones de la esfera. Pero cuántos otros no pueden sino arrancarse con una violencia sin armonía a la atracción irresistible del centro, cuántos dejan detrás de sí cicatrices de heridas mal cerradas, huellas de sus huidas sucesivas, de sus retornos desconsolados, de sus ir y venir aberrantes. Los más sinceros dejan abiertamente al abandono lo que ellos mismos abandonaron. Otros ocultan las ruinas y esta disimulación se convierte en la única verdad de su libro.

El punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar.

Este punto es la exigencia soberana, y si sólo podemos aproximarnos a ella realizando la obra, sólo aproximándonos, la realizamos. Quien sólo se preocupa por logros brillantes está sin embargo a la búsqueda de este punto donde nada puede lograrse. Y quien sólo escribe preocupado por la verdad, ya entró en la zona de atracción del punto donde la verdad está excluida. Algunos, no se sabe por qué suerte o desgracia, sufren su presión bajo una forma casi pura: se han aproximado por azar a ese instante y, vayan donde vayan, hagan lo que hagan, los retiene. Exigencia imperiosa y vacía que se ejerce en todo tiempo y que los atrae fuera del tiempo. No desean escribir, la gloria no les atrae, la inmortalidad de las obras les desagrada, las obligaciones

del deber les son extrañas. Preferirían vivir en la pasión feliz de los seres, pero sus preferencias no se tienen en cuenta y son apartados, arrojados a la soledad esencial de la que sólo se liberan escribiendo.

Conocemos la historia de ese pintor cuyo mecenas debía encerrarlo para impedir que disipara sus dones, y que incluso llegó a escaparse por la ventana. Pero el artista también tiene en sí su "mecenas", que lo encierra allí donde no quiere permanecer, y esta vez no hay salida, no lo alimenta sino que lo reduce al hambre, lo esclaviza sin honor, lo destroza sin razón, hace de él un ser débil y miserable sin otro sostén que su propio tormento incomprensible, ¿y por qué?, ¿en vista de una obra grandiosa?, ¿en vista de una obra nula? El mismo no lo sabe, y nadie lo sabe.

Es verdad que muchos creadores parecen más débiles que otros hombres, menos capaces de vivir y, por lo tanto, más capaces de asombrarse de la vida. Tal vez a menudo sea así. Incluso habría que agregar que son fuertes en lo que tienen de débil, que surge una fuerza nueva en ese mismo punto donde se deshacen en el extremo de su debilidad. Y aún es necesario decir más: cuando se ponen a trabajar, en la despreocupación de sus dones, muchos son seres normales, amables, que viven naturalmente, y es a la obra sola, a la exigencia que está en la obra, que deben este crecimiento que sólo se mide por la mayor debilidad, una anomalía, la pérdida del mundo y de ellos mismos. Así Goya, así Nerval.

La obra exige que el escritor pierda toda "naturaleza", todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal. Exigencia que no es exigencia, porque no exige nada, es sin contenido, no obliga, es sólo el aire que hay que respirar, el vacío en el que se mantiene, la usura del día donde se hacen invisibles los rostros que se prefieren. Porque los hombres valientes aceptan el riesgo bajo el velo de un subterfugio, muchos piensan que responder a este llamado es responder a un llamado de verdad: tienen algo que decir, un mundo en ellos que liberar, un mandato que asumir, su vida injustificable que justificar. Y es verdad que si el artista no se entrega a la experiencia original que lo aparta, que en ese distanciamiento lo desprende de sí mismo, si no se abandonase a la desmesura del error y a la migración del recomienzo infinito, la palabra comienzo se perdería. Pero esta justificación no se le presenta al artista, no está dada en la experiencia, al contrario, está excluida, y el artista puede saberlo "en general", así como cree en el arte en general, pero su obra no lo sabe y su

búsqueda lo ignora, se continúa en la preocupación de esta Ignorancia.

2. Kafka y la exigencia de la obra

Alguien se pone a escribir determinado por la desesperación. Pero la desesperación no puede *determinar* nada, "siempre y enseguida superó su fin" (Kafka, *Diario*, 1910).* Y del mismo modo, escribir sólo podría tener su origen en la "verdadera" desesperación, la que no invita a nada y desvía de todo, y sobre todo, quita la pluma a quien escribe. Esto significa que los dos movimientos sólo tienen en común su propia indeterminación, por lo tanto no tienen en común sino el modo interrogativo en el que se los puede aprehender. Nadie puede decirse a sí mismo "estoy desesperado", sino: "¿estás desesperado?", y nadie puede afirmar: "Escribo", sino solamente: "¿Escribes? ¿Sí? ¿Escribirás?"

El caso de Kafka es confuso y complejo.[1] La pasión de Hölderlin es pura pasión poética, lo atrae fuera de sí mismo por una

* Todas las citas del *Diario* de Kafka fueron extraídas de la traducción castellana de J. R. Wilcock, en *Franz Kafka, Diarios*, 1910-1923, Buenos Aires, Editorial Emecé, 1953. [N. del T.].

1. Casi todos los textos citados en las páginas que siguen pertenecen a la edición completa del *Diario* de Kafka. Reproduce los trece cuadernos *in-quarto* en los que Kafka, desde 1910 hasta 1923, escribió todo lo que le importaba, acontecimientos de su vida personal, meditación sobre estos acontecimientos, descripción de personas y de lugares, descripción de sus sueños, relatos comenzados, interrumpidos, recomenzados. Por lo tanto, no es sólo un "Diario" como hoy se lo entiende, sino el movimiento mismo de la experiencia de escribir, lo más cercano a su comienzo y en el sentido esencial que Kafka le otorgó a esa palabra. En esta perspectiva debe leerse e interrogarse el *Diario*.

Max Brod afirma que sólo hizo algunas supresiones insignificantes; no hay razón para dudarlo. En compensación, es seguro que Kafka, en momentos decisivos, destruyó gran parte de sus notas. Y después de 1923 el *Diario* falta por completo. Ignoramos si los manuscritos destruidos a pedido suyo por Dora Dymant comprendían la continuación de sus apuntes: es muy probable. Hay que decir entonces que, a partir de 1923, Kafka se nos convierte en un desconocido, porque sabemos que los que mejor lo conocieron lo juzgaban muy distinto de lo que él imaginaba ser.

El *Diario* (que completan los *Apuntes de viaje*) no nos revela casi nada de sus opiniones sobre los grandes temas que podían interesarle. El *Diario* nos habla de Kafka en ese estadio anterior donde todavía no hay opiniones y donde apenas hay un Kafka. Este es su valor esencial. El libro de G. Janouch, *Conversations avec Kafka* (traducido al francés con el título *Kafka m'a dit*) nos permite, al contrario, oír a Kafka en el "dejar irse" de conversaciones más cotidianas donde habla tanto del futuro del mundo como del problema judío, del sionismo, de las formas religiosas y, a veces, de sus libros. Janouch conoció a Kafka en 1920, en Praga. Anota casi inmediatamente las conversaciones que mantuvo, y Brod confirmó la fidelidad de este eco. Pero para no equivocarse sobre el alcance de sus palabras, hay que recordar que fueron dichas a un joven de diecisiete años, cuya juventud, ingenuidad y espontaneidad confiada emocionaron a Kafka, pero sin duda también lo llevaron a suavizar sus pensamientos para no hacerlos tan peligrosos para un alma tan joven. Kafka, amigo escrupuloso, temió con frecuencia turbar a sus amigos expresando una verdad que sólo era desesperante para él. Esto no significa que no diga lo que piensa, sino que a veces dice lo que no piensa profundamente.

exigencia que no tiene otro nombre. También la pasión de Kafka es puramente literaria, pero no siempre y no todo el tiempo. La preocupación por la salvación es, en él, inmensa, tanto más fuerte porque es desesperada, tanto más desesperada porque es sin compromiso. Ciertamente, esta preocupación pasa, con sorprendente constancia, por la literatura y durante bastante tiempo se confunde con ella, luego sigue pasando, pero ya no se pierde en ella, tiende a utilizarla, y como la literatura no acepta convertirse en medio, y Kafka lo sabe, resultan conflictos oscuros incluso para él, más aún para nosotros, y una evolución difícil de aclarar, pero que sin embargo nos aclara.

El joven Kafka

Kafka no fue siempre el mismo. Hasta 1912, su deseo de escribir es muy grande, da lugar a obras que no lo persuaden de sus dones, que lo persuaden menos de la conciencia directa que tiene de ellos: fuerzas salvajes, de una plenitud devastadora, con las que no hace casi nada por falta de tiempo, pero también porque no puede hacer nada, porque "teme esos momentos de exaltación tanto como los desea". En muchos aspectos, Kafka es entonces semejante a todo joven en quien despierta el gusto de escribir, que reconoce en él su vocación y que reconoce también ciertas exigencias, pero no tiene pruebas de que se mostrará a la altura de ellas. El signo más evidente de que, en cierta medida, sea un joven escritor como los otros es esa novela que empieza a escribir en colaboración con Brod. El que comparta así su soledad muestra que Kafka erra todavía alrededor de ella. Se da cuenta muy rápidamente, como lo indica esta nota del *Diario*: "Max y yo debemos ser fundamentalmente distintos. Por más que sus obras me provoquen admiración cuando las veo como un todo inaccesible a mi usurpación y a la de cualquier otro... no por eso cada frase que él escribe para *Ricardo y Samuel* deja de ir unida a una desganada concesión de mi parte, que siento dolorosamente hasta el fondo de mi alma. Por lo menos hoy." (Noviembre de 1911.)

Si hasta 1912 no se consagra completamente a la literatura, se excusa de este modo: "No puedo arriesgar nada por mí hasta no haber logrado un gran trabajo, capaz de satisfacerme plenamente." Ese éxito, esa prueba, se lo concede la noche del 22 de septiembre de 1912, esa noche en que escribe *La condena,* y lo acerca de un modo decisivo a ese punto donde parece que "todo puede expresarse, que para todo, para las ideas más extrañas, hay dispuesto un gran fuego en el cual perecen y desaparecen". Poco después, lee este cuento a sus amigos, lectura que lo confirma: "Tenía lágrimas en los ojos. El carácter indudable de la historia se confirmaba." (Esta necesidad de leer a sus amigos, con frecuencia a sus hermanas, incluso a su padre, lo que acababa de escribir, pertenece a la región media. Nunca renunciará a esto completamente. No es vanidad literaria —aunque él mismo la denuncie— sino una necesidad de apretarse físicamente contra su obra, de dejarse levantar, tomar por ella, haciéndola desplegarse en el espacio vocal que sus grandes dones de lector le otorgan el poder de suscitar.) Desde este momento, Kafka sabe que puede escribir. Pero este saber no existe, ese poder no le pertenece. Con pocas excepciones, nunca encuentra en lo que escribe la prueba de que verdaderamente escribe. A lo sumo es un preludio, un trabajo de aproximación, de reconocimiento. De *La metamorfosis* dice: "Me parece mala; tal vez esté definitivamente perdido", o más tarde: "Gran antipatía hacia *La metamorfosis*. Final ilegible. Imperfecto hasta la misma médula. Habría resultado mucho mejor si el viaje de negocios no me hubiese interrumpido." (19 de enero de 1914.)

El conflicto

Este último rasgo alude al conflicto con el que Kafka se enfrenta y se destruye. Tiene una familia, una profesión. Pertenece al mundo y debe pertenecerle. El mundo da el tiempo, pero dispone de él. El *Diario* —al menos hasta 1915— está atravesado por notas desesperadas en las que vuelve el pensamiento del suicidio, porque el tiempo le falta: el tiempo, la fuerza física, la soledad, el silencio. Sin duda, las circunstancias exteriores no le son favorables, debe trabajar de noche, tarde, su sueño se turba, la inquietud lo agota, pero sería vano creer que el conflicto hubiera podido desaparecer por "una mejor organización de las cosas". Más tarde, cuando la enfermedad le permite disponer de tiempo, el conflicto se mantiene, se agrava, cambia de forma, no hay circunstancias favorables. Incluso si uno le da "todo su tiempo" a la exigencia de la obra, "todo" no es todavía bastante, porque no se trata de consagrar el tiempo al trabajo, de pasar su tiempo escribiendo, sino de pasar a otro tiempo donde ya no hay trabajo, de aproximarse a ese punto donde el tiempo se ha perdido, donde se entra en la fascinación y la soledad de la ausencia del tiempo. Cuando se tiene todo el tiempo, ya no se tiene tiempo, y las "amistosas" circunstancias exteriores se han transformado en el hecho —inamistoso— de que ya no hay circunstancias.

Kafka no puede o no acepta escribir "en pequeñas cantidades", en lo inacabado de momentos separados. Esto le fue revelado la noche del 22 de septiembre en que, habiendo escrito de un tirón, recuperó en su plenitud el movimiento ilimitado que lo lleva a escribir. *"Sólo así* puede escribirse, sólo con esta coherencia, con esta apertura total del cuerpo y del alma." Y más tarde (8 de diciembre de 1914): "Nuevamente comprobé que todo lo que escribo con interrupciones, y no durante el transcurso de la mayor parte de la noche (o aun de su totalidad), es inferior; y mis condiciones de vida me condenan a esta inferioridad." Tenemos aquí una primera explicación a tantos relatos abandonados, de los cuales el *Diario* en su estado actual nos revela fragmentos impresionantes. Con mucha frecuencia, "la historia" no va más lejos que algunas líneas, a veces alcanza rápidamente coherencia y densidad y sin embargo al cabo de una página se detiene, a veces continúa durante muchas páginas, se afirma, se extiende, y sin embargo se detiene. Hay muchas razones para esto, pero ante todo Kafka no encuentra en el tiempo de que dispone la extensión que permitiría a la historia desarrollarse como ella lo quiere, en todas direcciones; la historia sólo es un fragmento, luego otro fragmento: "¿Cómo a partir de trozos puedo fundir una historia capaz de tomar vuelo?" De manera que, al no haber sido dominada, al no haber suscitado el espacio propio donde la necesidad de escribir debe ser a la vez reprimida y expresada, la historia se desencadena, se extravía, regresa a la noche de donde vino y retiene dolorosamente a quien no supo darla a luz.

Kafka necesitaría más tiempo, pero también necesitaría menos mundo. El mundo es ante todo su familia, cuya coerción soporta difícilmente sin poder liberarse nunca. Luego, su novia, su deseo esencial de cumplir la ley que quiere que el hombre realice su destino en el mundo, tenga una familia, hijos, pertenezca a la comunidad. Aquí, el conflicto toma una nueva apariencia, entra en una contradicción que la situación religiosa de Kafka hace particularmente fuerte. Cuando, alrededor de su noviazgo con-

traído, roto, vuelto a contraer con F. B., examina incansablemente, con una tensión cada vez más grande, "todo lo que está en favor o en contra de mi casamiento", choca siempre con esta exigencia: "Mi única aspiración y mi única vocación... es la literatura... *todo lo que hice no es sino resultado de la soledad...* entonces, nunca más estaré solo. Eso no, eso no." Durante su noviazgo en Berlín: "Estaba atado como un criminal; si me hubiesen puesto en un rincón con cadenas verdaderas, con gendarmes frente a mí..., no hubiera sido peor. Y era mi noviazgo, y todos se esforzaban por llevarme a la vida, y no lo conseguían, por soportarme tal como estaba." Poco después, el noviazgo se deshace, *pero la aspiración permanece, el tormento de haber* herido a alguien próximo da fuerza desgarradora a este deseo de una vida "normal". Se comparó su historia, y aun Kafka lo hizo, con el noviazgo de Kierkegaard. Pero el conflicto es diferente. Kierkegaard puede renunciar a Régine, puede renunciar al estadio ético: esto no compromete el acceso al estadio religioso, más bien lo hace posible. Pero si Kafka abandona la felicidad terres*tre de una vida normal, abandona también la firmeza* de una vida justa, se pone fuera de la ley, se priva del suelo y del asiento que necesita para ser y, en cierta medida, priva de ello a la ley. Es el eterno problema de Abraham. Lo que se le pidió a Abraham no es sólo que sacrificara a su hijo, sino a Dios mismo: el hijo es el futuro de Dios sobré la tierra, porque es el tiempo, que en verdad es la Tierra Prometida, la verdadera, la única residencia del pueblo elegido y de Dios en su pueblo. Ahora bien, Abraham, al sacrificar a su hijo único, debe sacrificar el tiempo, y ciertamente el tiempo sacrificado no le será devuelto en la eternidad del más allá: el más allá no es otra cosa que el futuro, el futuro de Dios en el tiempo. El más allá es Isaac.

La prueba para Kafka es más pesada que todo lo que se la hace más ligera (¿qué sería la prueba de Abraham, si no teniendo hijo, sin embargo, le hubieran pedido el sacrificio de ese hijo?

No podríamos tomarlo en serio, no podríamos más que reír; esta risa es la forma del dolor de Kafka). El problema es tal, que se sustrae, y que sustrae en su indecisión a quien busca sostenerlo. Otros escritores conocieron conflictos semejantes: Hölderlin lucha contra su madre, que quisiera verlo convertido en pastor, pero no puede ligarse a una tarea determinada, no puede ligarse a aquello que ama, y ama precisamente aquello a lo que no puede ligarse, conflictos que siente en toda su fuerza y que en parte lo destrozan, pero que nunca ponen en duda la exigencia absoluta de la palabra poética, fuera de la cual, al menos a

partir de 1800, ya no puede existir. Para Kafka todo es más turbio porque busca confundir la exigencia de la obra y la exigencia que podría tener el nombre de su salvación. Si escribir lo condena a la soledad, hace de su existencia una existencia de soltero, *sin amor y sin vínculos, si, no obstante, escribir le parece* —al menos frecuentemente y durante mucho tiempo— la única actividad que podría justificarlo, es porque de todos modos la soledad amenaza en él y fuera de él, porque la comunidad no es más que un fantasma y la ley que aún habla en ella ya no es siquiera la ley olvidada, sino la disimulación del olvido de la ley. Escribir se transforma entonces en el seno del desamparo y la debilidad, que son inseparables de este movimiento, en una posibilidad de plenitud, un camino sin fin capaz de corresponder, tal vez, a ese fin sin camino que es el único que hay que alcanzar. Cuando Kafka no escribe, no sólo está solo, "solo como Franz Kafka", como le dirá G. Janouch, sino que ésta es una soledad estéril, fría, de una frialdad petrificante a la que llama alelamiento, y que parece haber sido la gran amenaza temida. *Hasta Brod, tan preocupado por hacer de Kafka un* hombre sin anomalías, reconoce que a veces estaba como ausente y como muerto. Otra vez parecido a Hölderlin, al extremo de que los dos, para compadecerse de sí mismos, emplean las mismas palabras; Hölderlin: "Estoy embotado, soy de piedra" y Kafka: "Mi incapacidad de pensar, de observar, de comprobar, de recordar, de hablar, de compartir una experiencia, es cada vez mayor, me vuelvo de piedra... Si no me salvo en un trabajo, estoy perdido." (28 de julio de 1914.)

La salvación por la literatura

"Si no me salvo en un trabajo..." ¿Pero por qué podría salvarlo ese trabajo? Parece que Kafka reconoció precisamente en ese terrible estado de disolución de sí mismo, donde está perdido para los otros y para él, el centro de gravedad de la exigencia de escribir. Allí donde se siente destruido hasta el fondo, nace la profundidad que sustituye a la destrucción, la posibilidad de la creación más grande. Vuelco maravilloso, esperanza siempre igual a la mayor desesperanza, y se comprende que de esta experiencia obtenga un movimiento de confianza que no discutirá fácilmente. El trabajo se convierte entonces, sobre todo en su juventud, en un medio de salvación psicológica (todavía no espiritual), esfuerzo de una creación "que puede estar ligada literalmente a su vida, a la que atrae hacia él, para que ella lo saque

de sí". Y lo expresa de la manera más ingenua y más fuerte en estos términos: "Siento ahora, y he sentido desde esta tarde, un violento deseo de volcar toda mi angustia en el papel; escribirla en lo hondo del papel, así como surge de lo hondo de mí mismo; o escribirla de manera que me sea posible trasladar todo lo escrito dentro de mí." (8 de diciembre de 1911.)[2] Por sombrío que esté, esa esperanza nunca se desmentirá completamente, y siempre se encontrará en su *Diario,* en todas las épocas, notas de esté tipo: Pero, ¡qué firmeza maravillosa e innegable suscita en mí el escribir la más mínima cosa! ¡Con qué mirada abarcaba ayer todo, durante el paseo!" (27 de noviembre de 1913.) En ese momento, escribir no es un llamado, la espera de la gracia o un oscuro cumplimiento profetice, sino algo más simple, más inmediatamente apremiante, la esperanza de no hundirse, o, más exactamente, de hundirse más rápido en sí mismo y así rescatarse en el último momento. Por lo tanto, deber más apremiante que cualquier otro, y que lo lleva a anotar el 31 de julio de 1914 estas palabras notables: "No tengo tiempo. Movilización general. Ya llamaron a K. y P. Ahora recibo la recompensa de la soledad. Pero después de todo no es una recompensa; la soledad sólo trae castigos. De cualquier manera, toda esta desdicha me conmueve poco y me siento más decidido que nunca... Pero a pesar de todo escribiré, pase lo que pase; es mi lucha por sobrevivir."

CAMBIO DE PERSPECTIVA

Sin embargo, es la conmoción de la guerra, pero más aún la crisis provocada por su noviazgo, el movimiento y la profundización de la escritura, las dificultades que allí encuentra; es su situación desgraciada en general, que poco a poco lo lleva a dar otro sentido a la exigencia del escritor. Ese cambio no se afirma nunca, no culmina en una decisión, no es sino una perspectiva poco clara pero, sin embargo, ya hay ciertos índices: en 1914, por ejemplo, todavía tiende apasionadamente, desesperadamente, hacia este único fin: encontrar algunos instantes para escribir, obtener quince días de licencia que empleará sólo en escribir, subordinar todo a esta sola, a esta suprema exigencia: escribir. Pero si en 1916 vuelve a pedir una licencia, es para enrolarse. "El deber inmediato no tiene condiciones: convertirse en soldado", proyecto que no tendrá consecuencias, pero poco

2. Kafka agrega: "No es un deseo artístico."

importa; el deseo, que es el centro de este movimiento, muestra lo lejos que está Kafka del "Escribiré, pase lo que pase" del 31 de julio de 1914. Más tarde pensará seriamente en reunirse con los pioneros del sionismo e irse a Palestina. Se lo dice a Janouch: "Soñaba con ir a Palestina como obrero o trabajador agrícola." —"¿Usted abandonaría todo aquí?"— "Todo, para encontrar una vida llena de sentido en la seguridad y la belleza." Pero ya al estar Kafka enfermo, el sueño no es más que un sueño, y nunca sabremos si hubiese podido, como otro Rimbaud, renunciar a su única vocación por amor a un desierto donde hubiera encontrado la seguridad de una vida Justificada, ni tampoco si la hubiese encontrado. De todas las tentativas a las que se entrega para orientar diferentemente su vida, él mismo dirá que no son más que intentos malogrados. como radios que erizan con puntas el centro de ese círculo incompleto que es su vida. En 1922 enumera todos sus proyectos, y sólo ve fracasos: piano, violín, lenguas, estudios germánicos, antisionismo, sionismo, estudios hebraicos, jardinería, carpintería, literatura, intentos de casamiento, vivienda propia, y agrega: Pero si alguna vez prolongué el radio un poco más que de costumbre, por ejemplo, en mis estudios de derecho o en mis compromisos matrimoniales, bastaba ese poco para empeorar todo en vez de mejorarlo." (23 de enero de 1922.)

Sería poco razonable extraer de notas pasajeras las afirmaciones absolutas que contienen, y aunque él mismo lo olvide, no es posible olvidar que nunca dejó de escribir, que escribirá hasta el fin. Pero entre el joven que decía a quien miraba como su futuro suegro: "No soy más que literatura y no puedo y no quiero ser ninguna otra cosa", y el hombre maduro que diez años más tarde pone la literatura en el mismo plano que sus pequeños intentos de jardinería, hay una gran diferencia interior aunque exteriormente la fuerza de escribir sigue siendo la misma, y hacia el fin nos parece más rigurosa y más justa, puesto que a ella le debemos *El castillo*

¿De dónde viene esa diferencia? Decirlo sería adueñarse de la vida interior de un hombre infinitamente reservado, secreto aún para sus amigos, y, por otra parte, poco accesible a sí mismo. Nadie puede pretender reducir a un cierto número de afirmaciones precisas, lo que no podía alcanzar para él, la transparencia de una palabra perceptible. Por otra parte, sería necesaria una comunidad de intenciones que es imposible obtener. Sin duda, al menos no se cometerán errores exteriores diciendo que, aunque su confianza en los poderes del arte haya sido frecuentemente grande, su confianza en sus propios poderes, siempre

puestos a prueba, lo ilumina también sobre esta prueba, sobre su exigencia, sobre todo, lo ilumina sobre lo que él exige del arte: no ya dar a su persona realidad y coherencia, es decir, salvarlo de la insania, sino salvarlo de la perdición, y cuando Kafka presiente que, desterrado de este mundo real, ya es tal vez ciudadano de otro mundo donde necesita luchar, no sólo por sí mismo, sino por este otro mundo, entonces escribir no le parecerá más que un medio de lucha, a veces decepcionante, a veces maravilloso, que puede perder sin perder todo.

Que se comparen estas dos notas: la primera es de enero de 1912: "En el momento de escribir, es fácil observar en mí una gran concentración de fuerzas únicamente al servicio de la literatura. Cuando se hizo evidente en mi organismo que la literatura era la posibilidad más productiva de mi ser, todo se encaminó en esa dirección, y dejó vacías aquellas aptitudes que correspondían a las alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y sobre todo de la música. Me atrofié en todas esas direcciones. Esto era necesario, porque la suma total de mis fuerzas era tan escasa que aun todas reunidas no alcanzaban ni a medias a satisfacer las exigencias de mis propósitos literarios... la compensación de todo esto es más clara que la luz del día. Mi desarrollo ya llega a su término; a mi entender ya no me queda más nada que sacrificar, y por lo tanto no tengo más que agregar mi trabajo en la oficina a la lista mencionada para empezar mi verdadera vida, donde los progresos de mi obra permitirán por fin a mi cara envejecer de una manera natural." Sin duda, la ligereza de la ironía no debe engañarnos; pero, no obstante, ligereza y despreocupación sensibles, que aclaran por contraste la tensión de esta otra nota aparentemente del mismo sentido (fechada el 6 de agosto de 1914): "Contemplado desde el punto de vista de la literatura, mi destino parece bastante simple. El deseo de representar mi fantástica vida interior ha desplazado todo lo demás; y, además, la ha agotado terriblemente, y sigue agotándola. Ninguna otra cosa podrá jamás conformarme. Pero mi capacidad de llevar a cabo esa representación no es de ningún modo previsible, tal vez ya se ha consumido para siempre, tal vez retorne, aunque las circunstancias exteriores de mi vida no favorecen ese retorno. Por eso titubeo, vuelo incesantemente hacia la cima de la montaña, pero no consigo sostenerme ni un momento. También otros titubean, pero en regiones más bajas y con mayores fuerzas; cuando corren el riesgo de caerse, los aterra el pariente que con esa intención los acompaña. Yo, en cambio, vacilo allá arriba; por desgracia, no es la muerte, sino el eterno tormento de morir."

Aquí se cruzan tres movimientos. Una afirmación: "Ninguna otra cosa (que la literatura) podrá jamás conformarme." Una duda ligada a la esencia inexorablemente incierta de sus dones, "de ningún modo previsibles". El sentimiento de que esa incertidumbre —el que escribir nunca es un poder del que se dispone— pertenece a lo que hay de extremo en la obra, exigencia central, mortal, que "por desgracia no es la muerte", que es la muerte, pero mantenida a distancia, "los eternos tormentos del morir".

Se puede decir que esos tres movimientos constituyen, por sus vicisitudes, la prueba que agota en Kafka la fidelidad a "su vocación única", que coincidiendo con las preocupaciones religiosas lo llevan a leer en esta exigencia única algo distinto de ella, otra exigencia que tiende a subordinarla, al menos a transformarla. Cuanto más escribe, Kafka está menos seguro de escribir. A veces intenta asegurarse pensando que "si alguna vez se tuvo el conocimiento de la escritura, eso ya no puede faltar ni oscurecerse, pero que también muy raramente surge algo que excede la medida". Consuelo sin fuerza: cuanto más escribe, más se acerca a ese punto extremo al que la obra tiende como a su origen; pero el que lo presiente sólo puede mirarlo como la profundidad vacía de lo indefinido. "No puedo seguir escribiendo. He llegado al límite definitivo, donde me quedaré esperando tal vez durante años, para después volver a empezar quizás un nuevo relato, que también quedará inconcluso. Este destino me persigue." (30 de noviembre de 1914.) Parece que en 1915-1916, por vano que sea querer fechar un movimiento que escapa del tiempo, se cumple el cambio de perspectiva. Kafka vuelve con su antigua novia. Sus relaciones culminarán en un nuevo compromiso, y luego, inmediatamente después, terminarán en la enfermedad que entonces se declara, sumiéndolo en tormentos que no puede dominar. Descubre cada vez más que no sabe vivir solo y que no puede vivir con otros. Lo que hay de culpable en su situación, en su existencia entregada a lo que llama los vicios burocráticos, mezquindad, indecisión, espíritu calculador, lo domina y lo obsesiona. Tiene que escapar de esa burocracia cueste lo que costare, y para eso no puede contar con la literatura, porque ese trabajo se sustrae, porque ese trabajo tiene su parte en la impostura de la irresponsabilidad, porque el trabajo exige soledad, pero también es aniquilado por ella. De allí la decisión: "Convertirme en soldado." Al mismo tiempo aparecen en el *Diario* alusiones al Antiguo Testamento, se dejan oír los gritos desesperados de un hombre perdido: "Tómame en tus brazos, es el abismo, acógeme en el abismo; si

ahora te niegas, entonces más tarde." "Tómame, tómame a mí, que no soy más que un entrelazamiento de locura y dolor." "Ten piedad de mí, soy un pecador en todos los pliegues de mi ser... No me arrojes entre los perdidos."

Hace algún tiempo se tradujeron al francés algunos de estos textos agregando la palabra Dios, que no figura. La palabra Dios no aparece casi nunca en el *Diario*, y nunca de una manera significativa.[3] Esto no quiere decir que esas invocaciones, en su incertidumbre, no tengan una dirección religiosa, pero hay que conservarles la fuerza de esa incertidumbre y no privar a Kafka de la reserva de que siempre dio pruebas, respecto de lo que le era más importante. Estas palabras de infortunio son de julio de 1916 y corresponden a una temporada que pasó en Marienbad con F. B. No obstante, un año más tarde, está comprometido otra vez; un mes después, escupe sangre; en septiembre deja Praga, pero la enfermedad todavía es modesta y no lo amenazará sino a partir de 1922 (según parece). Todavía en 1917 escribe los "Aforismos", único texto donde la afirmación espiritual (bajo una forma general, que no le concierne en particular) escapa a veces de la prueba de una trascendencia negativa.

En los años que siguen, no hay en el *Diario* prácticamente nada. Ni una palabra en 1918. Algunas líneas en 1919, en que se pone de novio durante seis meses con una muchacha de la que no sabemos casi nada. En 1920 vuelve a encontrar a Milena Jesenska, una mujer joven, checa, sensible, inteligente, capaz de una gran libertad de espíritu y pasión, con la que se vincula durante dos años con un sentimiento violento, al principio lleno de esperanza y de felicidad, más tarde de infortunio. El *Diario* vuelve a ser importante en 1921 y sobre todo en 1922, donde los reveses de esta amistad, mientras la enfermedad se agrava, lo llevan a un punto de tensión en el que su espíritu parece oscilar entre la locura y la voluntad de salvarse. Aquí hay que hacer dos largas citas. El primer texto está fechado el 28 de enero de 1922:

"Un poco mareado, cansado de lanzarme cuesta abajo; todavía hay armas tan pocas veces empleadas, me acerco tan pesadamente a ellas porque desconozco las alegrías de su empleo; no pude aprenderlo cuando era niño. No sólo no lo aprendí 'por culpa de mi padre' sino también porque quería turbar la 'tranquilidad', el equilibrio, y por eso no podía permitir que una nueva persona naciera en otra parte, cuando yo me esforzaba aquí por enterrarla. Claro que también así llego a la 'culpa', porque, ¿por qué querría huir del mundo? Porque 'él' no me dejaba vivir en el mundo, en su mundo. De todos modos, no debo emitir un juicio tan preciso; ya soy ciudadano de este otro mundo, que se parece al mundo normal como el desierto a la tierra cultivada (durante cuarenta años erré alejándome de Canaán); mido hacia el pasado, como un extranjero; además, en este otro mundo —y esto me sigue como una herencia paterna— soy el más diminuto y el más temeroso, y sólo consigo vivir en él gracias a su organización especial, mediante la cual hasta el más insignificante puede gozar de él de exaltaciones instantáneas, aunque también está expuesto a que lo aplaste durante mil años el peso de los mares. Pero, a pesar de todo, ¿no debería sentirme agradecido? ¿Acaso era tan evidente que encontraría el camino hasta aquí? ¿Acaso el 'ostracismo' del otro lado, unido al rechazo en éste, no habrían podido aplastarme en la frontera? ¿No era acaso tan tremendo el decreto, gracias al poder de mi padre, que nada podía resistírsele?" En realidad, es como el Peregrinaje por el Desierto al revés, con sus sucesivas aproximaciones al desierto y sus esperanzas infantiles (sobre todo en lo que se refiere a las mujeres): "Tal vez me quede después de todo en Canaán, cuando ya hace mucho tiempo que estoy en el desierto, y sólo son espejismos de la desesperación, especialmente en esos momentos en que también allí soy el más miserable de todos, y Canaán se me aparece como la única Tierra Prometida, ya que no existe para los hombres una tercera región."

El segundo texto está fechado al día siguiente:

"Algunos ataques al anochecer, por el camino, en la nieve. Constantemente, la confusión de las ideas, algo así: Mi situación en este mundo parece espantosa: solo, en Spindlermühle, además en un camino desolado, donde uno se resbala sin cesar en la oscuridad, en la nieve, y por otra parte un camino insensato, sin meta terrestre (¿hacia el puente? ¿Por qué hacia él?" Además, ni siquiera llegué al puente); abandonado en este lugar (no puedo contar con el médico como una ayuda humana y personal, no hice nada para merecerlo, en el fondo mi única relación con él son sus honorarios), incapaz de hacerme amigo de nadie, incapaz de soportar amistad, en el fondo lleno de infinito asombro ante una reunión animada de personas (sin embargo, acá, en el hotel, no es muy animada, sería exagerar decir que yo tengo la culpa, algo así como 'el hombre de la sombra demasiado grande', aunque en realidad mi sombra en este mundo es demasiado grande; y con repetido asombro veo la capacidad de resistencia de algunas personas que, 'a pesar de todo', quisieran

3 Sin embargo, el 10 de febrero de 1922 se lee esta nota: *Neuer Angriff von G* Sin duda, hay que leer "Nuevo ataque de Dios"

vivir en esta sombra, justamente bajo ella; pero éste es un asunto que merece más atención), o aun ante unos padres con sus hijos, además no sólo abandonado aquí, sino también en Praga y sobre todo en Praga, mi 'patria', y en verdad no sólo abandonado por los seres humanos, lo que no sería lo peor, porque podría 'correr detrás de ellos mientras viviera, sino por mí mismo en relación con los demás seres humanos; siento simpatía hacia los que aman, pero no puedo amar, estoy demasiado lejos, estoy desterrado; y como después de todo soy un hombre y mis raíces exigen alimento, también tengo 'allá abajo' (o allá arriba) mis representantes, lamentables e insuficientes comediantes, que sólo consiguen satisfacerme (en el fondo no me satisfacen nada, y por eso me siento tan abandonado) porque mi alimento especial proviene de otras raíces, en otros climas, y aunque también estas raíces son lamentables, son, sin embargo, más aptas para la vida.

"Esto me conduce a una confusión de ideas. Si las cosas sólo fueran como parecen ser en ese camino en la nieve, entonces serían terribles, entonces estaría perdido, y no en un sentido de amenaza, sino en un sentido de ejecución inmediata. Pero en realidad estoy en otra parte; la fuerza de atracción del mundo humano es tan prodigiosa que en un momento puede hacernos olvidar todo lo demás. Pero también la fuerza de atracción mundo es grande, aquellos que me quieren, me quieren porque estoy 'abandonado', y en verdad no en el sentido probable del vacío weissiano, sino porque sienten en otros planos, en momentos de felicidad, poseo la libertad de movimientos que en este plano me falta por completo."

LA EXPERIENCIA POSITIVA

Comentar esas páginas parece superfluo. De todos modos, hay que señalar cómo, en esa fecha, la privación del mundo se invierte para convertirse en una experiencia positiva,[4] de otro mundo del que ya es ciudadano, donde ciertamente es sólo el más pequeño y el más ansioso, pero donde también conoce elevaciones fulminantes, donde dispone de una libertad de la que los hombres presienten su valor y sufren su prestigio. Sin embargo, para no alterar el sentido de tales imágenes, es necesa-

4. Ciertas cartas a Milena aluden también a lo que es para él desconocido en este movimiento terrible. (Véanse los estudios "Kafka et Brod" y "L'échec de Milena", publicados en la *Nouvelle Revue Française,* octubre-noviembre de 1954.)

rio leerlas, no según la perspectiva cristiana (según la cual existe este mundo, y luego el mundo de más allá, único que tendría valor, realidad y gloria), sino siempre en la perspectiva de "Abraham", porque, de todas maneras, para Kafka, estar excluido del mundo quiere decir excluido de Canaán, errar en el desierto, y es esta situación la que hace su lucha patética y su esperanza desesperada, como si arrojado fuera del mundo, en el error de la migración infinita, tuviera que luchar incesantemente para hacer de ese afuera otro mundo, y de este error, el principio, el origen de una nueva libertad. Lucha sin salida y certidumbre donde lo que necesita conquistar es su propia pérdida, la verdad del exilio y el retorno al seno mismo de la dispersión. Lucha que hay que relacionar con profundas especulaciones judías, cuando, sobre todo después de la expulsión de España, los espíritus religiosos intentan superar el exilio llevándolo a su término.[5] Kafka alude claramente a "toda esta literatura" [la suya] como a una "nueva Cabala", "una nueva doctrina secreta" qué "hubiera podido desarrollarse" "si entretanto no hubiese intervenido el sionismo". (16 de enero de 1922.) Y se comprende mejor porque es a la vez sionista y antisionista. El sionismo es la curación del exilio, la afirmación de que la residencia terrestre es posible, que el pueblo judío no sólo tiene por morada un libro, la Biblia, sino la tierra y no más la dispersión en el tiempo. Kafka quiere muy

5. Sobre este tema remitimos al libro de G. G. Scholem, *Les Grands Courants de la Mystique juive:* "Los horrores del exilio influyeron en la doctrina cabalística de la metempsicosis, insistiendo sobre las diferentes etapas del exilio del alma. El destino más temible que podía tener el alma, mucho más terrible que los tormentos del infierno, era ser 'excluida' o 'desnudada', estado que impedía la reviviscencia e, incluso, la admisión en los infiernos... La privación absoluta de un hogar fue el símbolo siniestro de una impiedad absoluta, de una degradación moral y espiritual extrema. La unión con Dios o la exclusión absoluta se convirtieron en los dos polos entre los cuales se elaboró un sistema que ofrecía a los judíos la posibilidad de vivir en un régimen que intenta destruir las fuerzas del exilio." Y aun esto: "Había un deseo ardiente de sobreponerse al exilio agravando sus tormentos, saboreando su amargura hasta el extremo (hasta la misma noche de la Shekiná)..." (Pag. 267.) Podemos imaginar que el tema de *La metamorfosis* (así como las obsesivas ficciones de animalidad) sea una reminiscencia, una alusión a la tradición de la metempsicosis cabalística, aun cuando no estemos seguros de que "Samsa" sea un recuerdo de "samsada" (Kafka y Samsa son nombres cercanos, pero Kafka niega esta relación). Kafka a veces afirma que aún no ha nacido: "La duda frente al nacimiento: si existe la transmigración de las almas, aún no estoy en el grado más bajo; mi vida es duda frente al nacimiento." (24 de enero de 1922.) Recordemos que en *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande,* Raban, el héroe de este relato de juventud, expresa, bromeando, el deseo de convertirse en insecto (*Kafer*), que podía holgazanear en la cama y escapar de los deberes desagradables de la comunidad. El "caparazón" de la soledad parece así la imagen que se habría animado en el tema impresionante de *La metamorfosis*

profundamente esta reconciliación, la quiere aun si es excluido, porque la grandeza de esta conciencia justa fue siempre la de esperar más para los otros que para él, y de no hacer de su desgracia personal la medida del infortunio común. "Todo esto es magnífico, salvo para mí, y con razón." Pero él no pertenece a esta verdad, porque debe ser antisionista para sí mismo, bajo pena de ser condenado a la ejecución inmediata y a la desesperanza de la impiedad absoluta. Ya pertenece a la otra orilla, y su migración no consiste en acercarse a Canaán, sino en acercarse al desierto, a la verdad del desierto, ir siempre más lejos en esa dirección, incluso cuando, desafortunado también en este otro mundo, y tentado aún por las alegrías del mundo real ("particularmente en lo que concierne a las mujeres": esto es una clara alusión a Milena), trata de convencerse que tal vez todavía está en Canaán. Si no fuese antisionista para sí mismo (esto naturalmente dicho como metáfora), si no tuviese más que este mundo, entonces "la situación sería terrible", entonces estaría inmediatamente perdido. Pero está "en otra parte", y si la fuerza de atracción del mundo humano sigue siendo lo bastante grande como para llevarlo hasta las fronteras y mantenerlo allí como aplastado, no menos grande es la fuerza de atracción de su propio mundo, donde es libre, libertad de la que habla con un estremecimiento, un acento de autoridad profética que contrasta con su modestia habitual.

No hay duda de que este otro mundo tiene algo que ver con la actividad literaria, y la prueba de ello es que si Kafka habla de la "nueva Cabala", lo hace precisamente a propósito de "toda esta literatura". Pero también se presiente que la exigencia, la verdad de ese otro mundo, excede a sus ojos, en lo sucesivo, la exigencia de la obra, no es agotada por ella y no se realiza en ella sino imperfectamente. Cuando escribir se vuelve una "forma de plegaria", es porque sin duda existen otras formas de plegarias, e incluso, si en este desdichado mundo no existiese ninguna, escribir, en esta perspectiva, deja de ser aproximarse a la obra, para transformarse en la espera de ese único momento de gracia que Kafka reconoce esperar y donde no necesitará más esperar. Cuando Janouch le dice: "¿La poesía tendería entonces a la religión?", él responde: "No diría eso, pero a la plegaria seguramente sí", y oponiendo literatura y poesía agrega: "La literatura trata de poner las cosas bajo una luz agradable; el poeta se ve forzado a elevarlas al reino de la verdad, de la pureza, de la duración." Respuesta significativa porque corresponde a una nota del *Diario* en la que Kafka se pregunta qué alegría puede todavía reservarle el escribir: "Aún puedo obtener una

satisfacción momentánea de trabajos como *El médico rural*, suponiendo que todavía pueda lograr algo semejante (muy inverosímil). Pero felicidad, sólo si consigo elevar el mundo hasta lo puro, lo verdadero, lo inmutable." (25 de septiembre de 1917.) La exigencia "idealista" o "espiritual" se hace aquí categórica. Escribir, sí, todavía escribir, pero sólo para "elevar a la vida infinita lo que es perecedero y aislado, al dominio de la ley lo que pertenece al azar", como le dice a Janouch. Pero enseguida hay que preguntarse: entonces, ¿es posible, es tan seguro que escribir no pertenezca al mal? ¿y el consuelo de la escritura no sería una ilusión, una ilusión peligrosa que es necesario rechazar? "Es sin duda una especie de felicidad poder escribir tranquilamente: *La muerte por sofocación es inimaginablemente atroz. Por supuesto, es inimaginable*, por eso mismo no escribí nada." (20 de diciembre de 1921.) Y la más humilde realidad del mundo no tiene acaso una consistencia que le falta a la obra más fuerte: "La falta de independencia de la literatura, su sujeción a la criada que enciende el fuego de la chimenea, al gato que se calienta ante la estufa, hasta el pobre y anciano ser humano que se calienta a su lado. Todas éstas son actividades independientes, que se rigen por sus propias leyes; sólo la literatura está indefensa, no vive por sí misma, es broma y desesperación." (6 de diciembre de 1921.) Mueca, mueca del rostro que retrocede ante la luz, "una defensa de la nada, una garantía de la nada, un soplo de alegría que se presta a la nada", esto es el arte.

Sin embargo, si la confianza de su juventud se transforma en una visión cada vez más rigurosa, sigue siendo válido que, en sus momentos más difíciles, cuando parece amenazado hasta en su integridad, cuando sufre desde lo desconocido ataques casi sensibles ("como eso espía: por ejemplo, en el camino para ir a casa del médico, allá, constantemente"), incluso entonces, sigue viendo en su trabajo no lo que lo amenaza sino lo que puede ayudarle, abrirle la decisión de la salvación: "Notable, misterioso, tal vez peligroso, tal vez redentor consuelo de escribir; ese escapar de un salto de las filas de los asesinos, esa observación de lo que ocurre. Observación de lo que ocurre, cuando se logra un tipo de observación superior; un tipo superior, no más agudo; y cuanto más alto es este tipo de observación, tanto más inalcanzable resultará para dichas 'filas', y por lo tanto más independiente, y por lo tanto más sujeto a sus propias leyes de movimiento, y por lo tanto más incalculable, más alegre, más ascendente será su camino." (27 de enero de 1922.) Aquí la literatura se anuncia como el poder que libera, la fuerza que aparta la opresión del mundo, "este mundo" donde toda cosa se siente

como apretada a la garganta, es el pasaje liberador del "Yo" al "El", de la observación de sí mismo, que ha sido el tormento de Kafka, a una observación más alta, elevándose por encima de una realidad mortal, hacia el otro mundo, el de la libertad.

POR QUÉ EXISTE EL ARTE, CUANDO NADA LO JUSTIFICA

Uno puede preguntarse: ¿Por qué esta confianza? Y uno puede responderse pensando que Kafka pertenece a una tradición donde lo más alto se expresa en un libro que es la escritura por excelencia,[6] tradición donde las experiencias extáticas fueron realizadas a partir de la combinación y manipulación de las letras, donde está dicho que el mundo de las letras, las del alfabeto, es el verdadero mundo de la beatitud.[7] Escribir es conjurar los espíritus, tal vez liberarlos contra nosotros, pero ese peligro pertenece a la esencia del poder que libera.[8]

Sin embargo, Kafka no era un espíritu "supersticioso"; había en él una lucidez fría que le hacía decir a Brod, al salir de las celebraciones jasídicas: "En verdad, era más o menos como una tribu negra, de groseras supersticiones."[9] Por lo tanto, no habría que atenerse a explicaciones quizá justas, pero que, al menos, no nos dejan comprender por qué, tan sensible al extravío que constituye cada uno de sus pasos, Kafka se abandona con tanta fe a este error esencial que es la escritura. Aun allí, no sería suficiente recordar que, desde su adolescencia, sufrió extraordinariamente la influencia de artistas como Goethe y como Flaubert, que a menudo estaba dispuesto a colocar por encima de todos, porque ellos estaban dispuestos a colocar su arte por encima de todo. Interiormente, sin duda, Kafka nunca dejó completamente de lado esta concepción, pero si la pasión del arte fue desde el comienzo tan fuerte y le pareció durante tanto tiempo saludable, es porque desde el comienzo, y por la "culpa del padre", se encontró arrojado fuera del mundo, condenado a una soledad de la que no podía hacer responsable a la literatura, sino más bien agradecerle haber iluminado esa soledad, haberla fecundado, abierto sobre otro mundo.

Se puede decir que el debate con su padre oscureció la faz negativa de la experiencia literaria. Aun cuando ve que su trabajo exige una desmejora, aun cuando más gravemente ve la oposición entre su trabajo y su matrimonio, de ningún modo concluye de allí que hay en el trabajo un poder mortal, una palabra que pronuncia el "destierro" y condena al desierto. No concluye esto porque desde el principio el mundo estuvo perdido para él, la existencia real le fue retirada o nunca le fue dada, y cuando vuelve a hablar de su exilio, de la imposibilidad de sustraerse a él, dirá: "Tengo la impresión de no haber llegado aquí del todo, sino ya niño, de haber sido empujado, luego fijado allá abajo con cadenas." (24 de enero de 1922.) El arte no le dio esta desgracia, ni siquiera ayudó, sino que al contrario la aclaró, fue 'la conciencia de la desgracia", su dimensión nueva.

El arte es ante todo la conciencia de la desgracia, no su compensación. El rigor de Kafka, su fidelidad a la exigencia de la obra, su fidelidad a la exigencia de la desgracia, le ahorraron ese paraíso de ficciones en el que se complacen tantos artistas débiles a los que la vida defraudó. El arte no tiene por objeto ensueños ni "construcciones". Pero tampoco describe la verdad: la verdad no se conoce *ni se* describe, *ni siquiera* puede conocerse a sí misma, del mismo modo que la salvación terrestre exige ser realizada, no interrogada ni figurada. En este sentido, no hay sitio para el arte: el monismo riguroso excluye todos los ídolos. Pero en este mismo sentido, si el arte no está justificado en general, lo está al menos para Kafka, porque está ligado, precisamente como Kafka, a lo que está "fuera" del mundo, y expresa la profundidad de este afuera sin intimidad y sin reposo, lo que surge cuando no tenemos más relaciones de posibilidad ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte. El arte es la conciencia de "esta desgracia". Describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir "yo", de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este *tiempo del desamparo* donde, como dice Hölderlin, los dioses ya no están y todavía no son. Esto no

---

6. Kafka dice a Janouch que "la tarea del poeta es una tarea profética: La palabra justa conduce; la palabra que no es justa seduce; no es por azar que la Biblia se llama Escritura".

7. De allí la condena implacable de Kafka —que lo alcanza a sí mismo— a los escritores judíos que escriben en alemán.

8. "Pero, ¿qué ocurre con este hecho: ser poeta? El acto de escribir es un don silencioso y misterioso. ¿Pero y su precio? En la noche la respuesta resplandece ante mis ojos con una deslumbrante nitidez: es el salario que recibimos de los poderes diabólicos que hemos servido. Cuando escribimos historias a plena luz, a pleno sol, ¿sabemos acaso algo de este abandono a las fuerzas oscuras, de este desencadenamiento de poderes habitualmente mantenidos a distancia, de estos abrazos impuros y todas las otras cosas que ocurren en las profundidades?... ¿Acaso la superficie conserva algún rasgo? Tal vez haya otra manera de escribir. Yo no conozco más que ésta, en esas noches en que la angustia me atormenta al borde del sueño." (Citado por Brod.)

9. Pero, más tarde, Kafka parece ser más sensible a esta forma de devoción. Dora Dymant pertenecía a "una respetada familia judía jasídica". Y tal vez Martin Buber haya influido en él.

significa que el arte afirme otro mundo, aunque tenga su origen no en otro mundo sino en el otro de todo mundo (es sobre este punto, se ve —pero en las obras que traducen su experiencia religiosa más que en su obra—, que Kafka da o está dispuesto a dar el salto que el arte no autoriza).[10]

Kafka oscila patéticamente. A veces parece hacer todo lo posible para crearse una residencia entre los hombres cuyo "poder de atracción es monstruoso". Trata de ponerse de novio, hace jardinería, trabajos manuales, piensa en Palestina, consigue una casa en Praga para conquistar no sólo la soledad, sino la independencia de un hombre maduro y vivo. En este plano el debate con el padre sigue siendo esencial, y todas las notas nuevas del *Diario* lo confirman, muestran que Kafka no ignora nada de lo que el psicoanálisis podría revelarle. La dependencia respecto de su familia no sólo lo hizo débil, incapaz de tareas viriles (tal como lo afirma), sino que como esta dependencia lo horroriza, también le vuelve insoportables todas las formas de dependencia, y para empezar, el matrimonio, que le recuerda con desagrado el de sus padres,[11] la vida de familia de la que querría desembarazarse, pero en la que también querría embarcarse, porque allí está el cumplimiento de la ley, es la verdad, la del padre, que lo atrae tanto como la rechaza, de manera que "realmente me mantengo de pie frente a mi familia, y en su círculo, incesantemente, blando cuchillos para herirla, pero al mismo tiempo para defenderla". "Esto por un lado."

Pero por otro lado ve cada vez más, y la enfermedad naturalmente lo ayuda a ver que pertenece a la otra orilla, que, exiliado, no debe obrar maliciosamente con este exilio, ni orientarse pasivamente como si estuviera aplastado contra sus fronte-

10. Kafka denunció lo que hay de tentador, de facilidad tentadora, en la distinción demasiado definida de estos dos mundos: "En general la división (de esos dos mundos) me parece demasiado definida, peligrosa en su determinación, triste y demasiado dominadora." (30 de enero de 1922.)

11. Es necesario al menos citar este pasaje de un borrador de carta a su novia, donde precisa con la mayor lucidez las relaciones con su familia: "Pero vengo de mis padres, estoy ligado a ellos y a mis hermanas por la sangre; en la vida diaria, y porque me destino a mis objetivos propios, no lo siento, pero, en el fondo, esto tiene para mi más valor que lo que puedo decir. A veces, odio todo esto: la vista del lecho conyugal, de las sábanas que han sido usadas, de los camisones cuidadosamente extendidos, me dan ganas de vomitar mi interior hacia afuera; es como si no hubiese nacido definitivamente, como si siempre viniese al mundo de esta vida oscura, en este dormitorio oscuro, como si cada vez tuviese que buscar la confirmación de mí mismo, como si al menos, en cierta medida, estuviese ligado a esas cosas repugnantes que aún traban mis pies que quisieran correr, pero aún estan hundidos en la informe pasta original." (18 de octubre de 1916.)

ras hacia una realidad de la que se siente excluido y donde nunca estuvo, porque todavía no ha nacido. Esta nueva perspectiva podría ser sólo la de la desesperación absoluta, la del nihilismo que se le atribuye demasiado fácilmente. Es imposible negar que el desamparo sea su elemento, su morada y su "tiempo". Pero este *desamparo nunca es sin esperanza*; esperanza que no es, a menudo, más que el tormento del desamparo, no lo que da esperanza sino lo que impide que uno se sacie al menos de desesperanza, lo qué hace que, "condenado a acabar, se esté también condenado a defenderse hasta el fin" y tal vez entonces pueda invertir la condena en liberación. En esta nueva perspectiva, la del desamparo, lo esencial no es orientarse hacia Canaán. *La migración tiene por fin el desierto*, y *la cercanía del desierto* es ahora la verdadera Tierra Prometida. "¿Allá me conduces?" Sí, allá. Pero, ¿dónde está allá? Nunca a la vista; el desierto es aun menos seguro que el mundo, nunca es más que la cercanía del desierto, y en esta tierra del error nunca se está "aquí", sino siempre "lejos de aquí". Y, sin embargo, en esta región donde faltan las condiciones de una residencia verdadera, donde es *necesario vivir en una separación incomprensible*, en una exclusión de la que de algún modo se está excluido, como se está excluido de sí mismo, en esta región que es la del error porque no se hace más que errar sin fin, subsiste una tensión, la posibilidad misma de errar, de ir hasta el fin del error, de acercarse a su término, de transformar lo que es una marcha sin fin en la certeza del fin sin camino.

La marcha hacia lo no-verdadero: el agrimensor

La historia del agrimensor representa la imagen más impresionante de esta marcha. Desde el comienzo nos describe a este héroe de la obstinación inflexible como habiendo renunciado *para siempre a su mundo, a su país natal, a la vida* donde hay mujer e hijos. Está desde el comienzo fuera de la salvación, pertenece al exilio, ese lugar donde no sólo no está en su casa sino que está fuera de sí mismo, en el afuera mismo, una región absolutamente privada de intimidad, en la que los seres parecen ausentes, en la que todo lo que cree aprehender se sustrae. La dificultad trágica de la empresa reside en que, en este mundo de *la exclusión y de la separación radical*, todo es falso e in auténtico en cuanto lo contemplamos, todo vacila en cuanto nos apoyamos, pero sin embargo el fondo de esta ausencia siempre está dado otra vez como una presencia indudable, absoluta, y la pa-

labra absoluto está aquí en su lugar; significa separado, como si la separación experimentada en todo su rigor pudiese invertirse en lo absolutamente separado, lo absolutamente absoluto.

Es necesario precisarlo: Kafka, espíritu justo, no se contenta con esta disyuntiva del todo o nada, disyuntiva que concibe, sin embargo, con más intransigencia que ninguna otra, pero en esa marcha hacia lo no-verdadero hay ciertas reglas, tal vez contradictorias e insostenibles, pero que autorizan de algún modo ciertas posibilidades. La primera está dada en el error mismo: es necesario errar y no ser negligente como Joseph K. en *El proceso*, que imagina que las cosas van a continuar y que aún está en el mundo, cuando desde la primera frase ya ha sido expulsado. La falta de Joseph, que sin duda Kafka se reprochaba en la época en que escribía este libro, es la de querer ganar el proceso en el mundo al que todavía cree pertenecer, cuando su corazón frío, vacío, su existencia de soltero y burócrata, la indiferencia frente a su familia —rasgos de carácter que Kafka encontraba en sí mismo—, le impedían ya participar. Es verdad que su despreocupación cede poco a poco, pero esto es fruto del proceso, así como la belleza que ilumina a los acusados y los hace agradables a las mujeres es reflejo de su propia disolución, de la muerte que en ellos se anticipa como una luz más verdadera.

El proceso —el exilio— es sin duda una gran desgracia, es tal vez una incomprensible injusticia o un castigo inexorable, pero es también —es cierto que sólo en cierta medida, ésa es la excusa del héroe, la trampa en la que se deja atrapar— un dato que no basta impugnar invocando en discursos huecos una justicia más alta; de la cual, por lo contrario, hay que tratar de sacar partido, según la regla que Kafka había hecho suya: "Hay que limitarse a lo que todavía se posee." El "Proceso" tiene al menos la ventaja de hacer conocer a K. lo que realmente es, de disipar la ilusión, los consuelos engañosos que, como tenía un buen empleo y algunos placeres indiferentes, le dejaban creer en su existencia, en su existencia de hombre de mundo. Pero el Proceso no es por eso la verdad; al contrario, es un proceso de error, como todo lo que está ligado al afuera, esas tinieblas "exteriores" donde se es arrojado por la fuerza del exilio, proceso donde si queda una esperanza es para quien avanza no contra la corriente, por una oposición estéril, sino en el sentido mismo del error.

El agrimensor está casi enteramente liberado de las faltas de Joseph K. No intenta volver al lugar natal: perdida la vida en Canaán, borrada la verdad de este mundo, apenas si lo recuerda en breves instantes patéticos. No es negligente, sino que está siempre en movimiento, sin detenerse, casi sin desalentarse, yendo de fracaso en fracaso, por un movimiento infatigable que evoca la inquietud fría del tiempo sin reposo. Sí, va, con una obstinación inflexible, siempre en el sentido del error extremo, desdeñando al pueblo que aún tiene alguna realidad, pero queriendo el Castillo, que tal vez no tiene ninguna; separándose de Frida, que todavía tiene algunos reflejos vivientes, para volverse hacia Olga, hermana de Amelia, la doblemente excluida, la rechazada, más aún, la que voluntariamente, por una terrible decisión, eligió serlo. Todo debería ir bien entonces. Pero no es así, porque el agrimensor incurre incesantemente en la falta que Kafka designa como la más grave: la de la impaciencia.[12] La impaciencia en el seno del error es la falta esencial, porque desconoce la verdad misma del error, que impone como ley no creer nunca que el fin está próximo ni que uno se acerca a él: no se puede terminar con lo indefinido, nunca hay que tomar como inmediato, como lo ya presente, la profundidad de la ausencia inagotable.

La impaciencia es inevitable, y esto constituye el carácter desolador de la búsqueda. Quien no es impaciente, es negligente. Quien se entrega a la inquietud del error pierde la despreocupación que agotaría el tiempo. Apenas llegado, sin comprender nada de esta prueba de la exclusión en la que se encuentra, Kafka se pone inmediatamente en camino, para llegar prontamente al término. Descuida los intermediarios, y esto es sin duda un mérito, la fuerza de la tensión hacia el absoluto, pero allí se destaca mejor la aberración de tomar por término lo que no es más que un intermediario, una representación según sus "medios".

Seguramente nos equivocamos tanto como el agrimensor cuando creemos reconocer en la fantasmagoría burocrática el símbolo justo de un mundo superior. Esta figuración corres-

12 "Hay dos pecados capitales humanos, de los que derivan todos los otros. la impaciencia y la negligencia. A causa de su impaciencia fueron echados del paraíso. A causa de su negligencia no volvieron. Tal vez no haya más que un pecado capital, la impaciencia. A causa de la impaciencia, fueron echados; a causa de la impaciencia, no volvieron." (*Proverbios.*)

ponde solamente a la impaciencia, es la forma sensible del error, por la cual, para la mirada impaciente, se sustituye incesantemente a lo absoluto, la fuerza inexorable del mal infinito. Kafka quiere alcanzar el fin antes de haberlo alcanzado. Esta exigencia de un desenlace prematuro es el principio de la figuración, engendra la *imagen*, o, si se quiere, el ídolo, y la maldición que le es inherente es 'a inherente a la idolatría. El hombre quiere la unidad inmediatamente, la quiere en la separación misma, se la representa, y está representación, imagen de la unidad, reconstituye inmediatamente el elemento de la dispersión donde se pierde cada vez más, porque la imagen como imagen no puede ser alcanzada, y lo priva además de la unidad de la que es imagen, lo separa, volviéndose inaccesible y volviéndola inaccesible.

Klamm no es invisible; el agrimensor quiere verlo y lo ve. El Castillo, fin supremo, no está más allá de la vista. En tanto imagen, está constantemente a su disposición. Naturalmente, mirándolas bien, esas figuras decepcionan; el Castillo no es más que un amontonamiento de casuchas pueblerinas, Klamm, un hombre corpulento y pesado sentado frente a un escritorio. Sólo cosas ordinarias y feas. Esa es también la suerte del agrimensor, es la verdad, la honestidad engañosa de esas imágenes: no son seductoras en sí mismas, no hay nada que justifique el interés fascinado que se tiene por ellas, recuerdan así que no son el verdadero fin. Pero, al mismo tiempo, en esta insignificancia se olvida la otra verdad, a saber, que de todos modos son imágenes de ese fin, que participan de su esplendor, de su valor inefable y que no unirse a ellas ya es desviarse de lo esencial.

Esta situación puede resumirse así: es la impaciencia la que hace inaccesible el término sustituyéndole la proximidad de una figura intermediaria. Es la impaciencia la que destruye la cercanía del término, impidiendo reconocer en el intermediario la figura de lo inmediato.

Aquí tenemos que limitarnos a estas pocas indicaciones. La fantasmagoría burocrática, esa ociosidad atareada que la caracteriza, esos seres dobles que son sus ejecutantes, guardianes, ayudantes, mensajeros, que van siempre de a dos como para mostrar que no son más que reflejos uno del otro, y reflejo de un todo invisible, toda esa cadena de metamorfosis, ese crecimiento metódico de la distancia, que nunca está dada como infinita sino que se profundiza indefinidamente de una manera necesaria por la transformación del fin en obstáculos, pero también de los obstáculos en intermediarios que conducen al fin, toda esta poderosa imaginería no representa la verdad del mundo superior, ni siquiera su trascendencia, sino que representa más bien la felicidad y la desgracia de la figuración, de esta exigencia por la cual el hombre del exilio está obligado a hacer del error un medio de verdad, y de lo que lo engaña indefinidamente, la posibilidad última de alcanzar el infinito.

El espacio de la obra

¿En qué medida tuvo Kafka conciencia de la analogía de esta marcha con el movimiento por el cual la obra tiende hacia su origen, ese centro en el que sólo ella podrá realizarse, en la búsqueda del cual se realiza, y que, alcanzado, la hace imposible? ¿En qué medida relacionó la prueba de sus héroes al modo en que él mismo, por medio del arte, intentaba abrirse camino hacia la obra y, por la obra, hacia algo verdadero? ¿Pensó a menudo en la palabra de Goethe: "Es postulando lo imposible que el artista se procura todo lo posible?" Al menos, esta evidencia es contundente: la falta que castiga a Kafka es también la que el artista se reprocha a sí mismo. Esta falta es la impaciencia. Es ella quien quisiera precipitar la historia hacia su desenlace antes que ésta se haya desarrollado en todas direcciones, haya agotado la medida del tiempo que está en ella, haya elevado lo indefinido á una totalidad verdadera en la que cada movimiento inauténtico, cada imagen parcialmente falsa, podrán transfigurarse en una certeza inquebrantable. Tarea imposible, tarea que si se cumpliese hasta el fin destruiría esa misma verdad hacia la que tiende, así como la obra se abisma si toca su punto de origen. Muchas razones impiden a Kafka terminar la mayor parte de sus "historias", lo llevan, apenas ha comenzado una de ellas, a dejarla para intentar apaciguarse en otra. Conoce a menudo el tormento del artista exiliado de su obra en el momento en que ésta se afirma y se encierra; y lo dice. A veces abandona la historia, por angustia de no poder volver al mundo si no la abandonase; y también lo dice, pero no es seguro que ésta haya sido su mayor preocupación. La abandona a menudo porque todo desenlace lleva en sí la felicidad de una verdad definitiva que no puede aceptar, y a la que su existencia no corresponde todavía. Esta razón también parece haber desempeñado un gran papel, pero todos estos movimientos pueden resumirse así: Kafka, tal vez a pesar suyo, sintió profundamente que escribir es entregarse a lo incesante, y por angustia, angustia de la impaciencia, preocupación escrupulosa de la exigencia de escribir, se privó casi siempre de ese salto que permite la conclusión, esa con-

fianza despreocupada y feliz por la cual (momentáneamente) se pone término a lo interminable.

Lo que se ha llamado tan impropiamente su realismo traiciona esta misma búsqueda instintiva para conjurar la impaciencia. A menudo, Kafka mostró que era un genio activo, capaz de alcanzar lo esencial en pocos rasgos. Pero se impuso cada vez más una minuciosidad, una lentitud de aproximación, una precisión detallada (aun en la descripción de sus propios sueños), sin las cuales el hombre exiliado de la realidad se ve rápidamente condenado al extravío de la confusión y a la imprecisión dé lo imaginario. Cuanto más se está perdido en el afuera, en la extrañeza y la inseguridad de esa pérdida, más hay que apelar al espíritu del rigor de la exactitud, estar presente en la ausencia por la multiplicidad de las imágenes, por su apariencia determinada, modesta (liberada de la fascinación) y por su coherencia enérgicamente sostenida. Quien pertenece a la realidad no necesita tantos detalles que, como sabemos, no corresponden de ningún modo a la forma de una visión real. Pero quien pertenece a la profundidad de lo ilimitado y de lo lejano, a la desgracia de la desmesura, sí, ése está condenado al exceso de la mesura y a la búsqueda de una continuidad sin defectos, sin laguna, sin mezcla. Y condenado es la palabra justa, porque si la paciencia, la exactitud, el frío dominio, son cualidades indispensables para evitar perderse cuando ya nada que se pueda retener subsiste, paciencia, exactitud, frío dominio, son también los defectos que, dividiendo las dificultades y extendiéndolas indefinidamente, tal vez retarden el naufragio, pero retardan seguramente la liberación, transforman incesantemente lo infinito en indefinido, así como la mesura es la que impide que en la obra nunca se cumpla lo ilimitado.

EL ARTE Y LA IDOLATRÍA

"No harás imagen tallada, ni ninguna figura de lo que está arriba en el cielo o de lo que está abajo en la tierra o de lo que está en las aguas por debajo de la tierra." Félix Weltsch, amigo de Kafka, que habló muy bien de su lucha contra la impaciencia, piensa que tomó en serio el mandamiento de la Biblia. Si es así, pensemos en un hombre sobre quien pesa esta prohibición esencial, que bajo pena de muerte debe excluirse de las imágenes, y que de pronto se descubre exiliado en lo imaginario, sin otra morada ni subsistencia que las imágenes y el espacio de las imágenes. Está entonces obligado a vivir de su muerte y forzado, por su desesperación y para escapar a esa desesperación —la ejecución inmediata—, a hacer de su condena el único camino de salvación. ¿Kafka fue este hombre conscientemente? No lo sabemos. A veces sentimos que, cuanto más busca recordar la prohibición esencial (porque de todas maneras está olvidada, ya que la comunidad en la que existía está casi destruida), cuanto más busca recordar el sentido religioso que vive oculto en esta prohibición, con un rigor cada vez mayor, haciendo el vacío en él, alrededor de él, a fin de no acoger los ídolos, más parece dispuesto a olvidar, en cambio, que esa prohibición también debería aplicarse a su arte. El resultado es un equilibrio muy inestable. Este equilibrio, en esa soledad ilegítima que es la suya, le permite ser fiel a un monismo espiritual cada vez más riguroso, pero abandonándose a una cierta idolatría artística, luego lo compromete a purificar esa idolatría con todos los rigores de un ascetismo que condena las realidades literarias (la no conclusión de las obras, repugnancia a toda publicación, negativa a creerse un escritor, etcétera), que además, y esto es más grave, querría subordinar el arte a su condición espiritual. El arte no es religión, "ni siquiera conduce a la religión", pero en el tiempo del desamparo que es el nuestro, ese tiempo donde faltan los dioses, tiempo de la ausencia y del exilio, el arte está justificado, es la intimidad de este desamparo, es el esfuerzo para hacer manifiesto, por la imagen, el error de lo imaginario, y en el límite, la verdad inasible, olvidada, que se disimula detrás de este error.

Las notas del *Diario* nos hacen presentir que hubo en Kafka una tendencia a relevar la exigencia religiosa por la exigencia literaria, luego, sobre todo hacia el fin, una inclinación a reemplazar la experiencia literaria por la experiencia religiosa, a confundirlas de una manera bastante turbia, pasando del desierto de la fe a la fe en un mundo que ya no es el desierto, sino otro mundo donde la libertad le será devuelta. "¿Vivo ahora en el otro mundo? ¿Me atrevo a decirlo?" (30 de enero de 1922.) En la página que hemos citado, Kafka recuerda que para él los hombres no tienen otra elección que ésta: o buscar la Tierra Prometida del lado de Canaán, o buscarla del lado de este otro mundo que es el desierto, "porque —agrega— no hay un tercer mundo para los hombres". Ciertamente, no lo hay, pero tal vez haya que decir más, tal vez haya que decir que el artista, ese hombre que Kafka también quería ser, preocupado por su arte y en la búsqueda de su origen, el "poeta", es aquel para quien no existe siquiera un único mundo, porque para él sólo existe el afuera, el fluir del afuera eterno.

IV. La obra y el espacio de la muerte

1. La muerte posible

La palabra experiencia

Quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en que ésta se somete a la prueba de su imposibilidad. En este sentido, es una experiencia, pero, ¿qué quiere decir esta palabra? En un pasaje de *Malte,* Rilke dice que "los versos no son sentimientos sino experiencias. Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, hombres y cosas..." Sin embargo, Rilke no quiere decir que el verso sea la expresión de una personalidad rica, capaz de vivir y de haber vivido. Los recuerdos son necesarios, pero para ser olvidados, para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso. Aquí, experiencia significa: contacto con el ser, renovación de sí mismo en ese contacto; una prueba, pero una prueba que permanece indeterminada.

Cuando Valéry escribe en una carta: "El verdadero pintor busca la pintura durante toda su vida; el verdadero poeta, la poesía, etcétera. Porque no son de ninguna manera actividades determinadas. Hay que crear la necesidad, el fin, los medios, y aun los obstáculos...", alude a otra forma de experiencia. La poesía no es dada al poeta como una verdad y una certeza a la que podría aproximarse; no sabe si es poeta, pero tampoco sabe qué es la poesía, ni siquiera si es; ella depende de él, de su búsqueda y, sin embargo, esa dependencia no le hace dominar lo que busca, sino que lo vuelve inseguro de sí y casi inexistente. Cada obra, cada momento de la obra vuelve a cuestionarlo todo, y nada sostiene a quien no tiene otro sostén que la obra. Haga lo que hiciere, lo aparta de lo que hace y de lo que puede.

Aparentemente, estas observaciones sólo consideran en la obra la actividad técnica. Dicen que el arte es difícil, que el artista en el ejercicio de ese arte vive de lo incierto. En su preocupación casi ingenua por proteger a la poesía de los problemas insolu-

bles, Valéry quiso convertirla en una actividad aun más exigente, ya que no tenía secretos y no podía refugiarse en la vaguedad de su profundidad. A sus ojos es esa convención que envidia a la matemática y que sólo parece exigir trabajo y atención constante. Parece entonces que el arte, esa extraña actividad que debe crearlo todo, necesidad, finalidad, medios, crea sobre todo lo que lo entorpece, lo que lo vuelve soberanamente difícil, pero también inútil para todo ser viviente y, en primer lugar, para el ser viviente que es el artista. Actividad que ni siquiera es un juego, aunque tenga la inocencia y la vanidad del juego. Y, sin embargo, llega un instante en que se torna totalmente necesaria; la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu, el punto puro en el que la conciencia, ese poder vacío de convertirse en cualquier cosa, se convierte en un poder real, encierra en límites estrictos el infinito de sus combinaciones y la extensión de sus maniobras. El arte tiene ahora un objetivo: el dominio del espíritu; y Valéry piensa que sus versos no tienen otro interés que el de mostrarle cómo se hacen, cómo se hace una obra del espíritu. El arte tiene un objetivo, él es su propio objetivo, no es un simple medio de ejercer el espíritu, es el espíritu que no es nada si no es obra, ¿y qué es la obra? El momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volvemos al punto de partida.

Este movimiento, y la terrible coerción que la vuelve circular, muestran que no se puede delimitar la experiencia artística: reducida a una búsqueda puramente formal, hace entonces de la forma[1] el punto ambiguo por donde todo pasa, todo se vuelve enigma, un enigma con el que no hay compromiso, porque exige que sólo se haga y se sea lo que el enigma haya atraído hacia sí. "El verdadero pintor busca la pintura durante toda su vida; el verdadero poeta, la Poesía." *Toda su vida* son tres palabras exigentes. No quiere decir que el pintor pinte con su vida, ni que busque la pintura en su vida, pero tampoco quiere decir que la vida permanezca intacta cuando se convierte completamente en la búsqueda de una actividad que no está segura de sus objetivos ni de sus medios, que sólo está segura de su incertidumbre y de la pasión absoluta que exige.

Hasta aquí tenemos dos respuestas. Los versos son experiencias, experiencias vinculadas a un enfoque vital, a un movimiento que se realiza en la seriedad y el trabajo de la vida. Para escribir un solo verso hay que agotar la vida. Luego la otra respuesta: para escribir un solo verso hay que agotar el arte, hay que haber agotado la vida en la búsqueda del arte. Estas dos respuestas tienen en común la idea de que el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla.

Otra respuesta sería la de André Gide: "En esta *tentative amoureuse* quise indicar la influencia del libro sobre quien lo escribe y mientras lo escribe. Porque al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida..."[2] Sin embargo, esta respuesta es más limitada. Escribir nos cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos. ¿Pero, de dónde proviene lo que está escrito? ¿Aun de nosotros, de una posibilidad de nosotros mismos que se descubriría y afirmaría por el sólo trabajo literario? Todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros: ¿Acaso el acto que consiste en hacer un libro nos modificaría más profundamente? ¿Entonces, sería el acto mismo lo que nos modifica, lo que hay de trabajo, de paciencia, de atención en ese acto? ¿No se trata más bien de una exigencia más original, un cambio pre-

1. La singularidad de Valéry es dar a la obra el nombre del espíritu, pero tal como lo concibe, de una manera *equívoca*, como *forma*. Forma que a veces tiene el sentido de un poder vacío, capacidad de sustitución que precede y hace posible una infinidad de objetos realizables, y a veces tiene la realidad plástica, concreta, de una forma realizada. En el primer caso, el *espíritu* es dueño de las formas; en el segundo, es el *cuerpo* quien es forma y potencia del espíritu. La poesía, la creación, es así la ambigüedad de uno y otro. Como espíritu, sólo es el ejercicio puro que tiende a no realizar nada, el movimiento vacío, aunque admirable, de lo indefinido. Pero como cuerpo y ya formado, forma y realidad de un hermoso cuerpo, es indiferente al "sentido", al espíritu: en el lenguaje como cuerpo, en el físico del lenguaje, no tiende sino a la perfección de una cosa hecha.

2. Treinta años más tarde, Gide retoma este punto de vista y lo precisa: "Me parece que cada uno de mis libros no ha sido tanto el producto de una nueva disposición interior como, al contrario, su causa, la provocación primera de esta disposición de alma y de espíritu en la que debía mantenerse para llevar a buen término la elaboración. Quisiera expresar esto de una manera más simple: apenas concebido el libro, éste dispone de mí por completo, y para él, todo en mí, hasta lo más profundo de mí, se instrumentaliza. No tengo otra personalidad que la que conviene a esta obra..." (*Journal,* julio de 1922.)

vio que tal vez se realiza por la obra y al que ella nos conduce, pero que, por una contradicción esencial, no sólo es anterior a su realización sino que se origina en un punto donde nada puede realizarse? "No tengo otra personalidad que la que conviene a esta obra." Pero lo que convenga a la obra tal vez sea que "yo" no tenga personalidad. Clemens Brentano, en su novela *Godwi*, habla de manera expresiva de la "aniquilación de sí mismo" que se produce en la obra. Y tal vez se trata de un cambio aun más radical, que no consiste en una nueva disposición del alma y del espíritu, que ni siquiera se contenta con alejarme de mí, con "aniquilarme", que tampoco está vinculado al contenido particular de un libro, sino a la exigencia fundamental de la obra.

La muerte contenta

Kafka, en una nota de su *Diario*, hace una observación que podemos meditar; "cuando volvía a casa, declaré a Max que, si los dolores no son excesivos, me sentiré muy tranquilo en mi lecho de muerte. Me olvidé agregar, y luego lo omití adrede, que lo mejor que he escrito hasta ahora se basa en esta capacidad de poder morir contento. Todos estos buenos pasajes, realmente convincentes, tratan siempre de alguien que se muere y a quien le cuesta mucho morirse, alguien que lo considera una injusticia y por lo menos una crueldad; y eso es lo que conmueve al lector, por lo menos así lo creo. Para mí, en cambio, que creo ser capaz de aceptar tranquilamente la muerte, semejantes escenas son secretamente un juego, es más, me regocija morir la muerte del que se muere; por lo tanto, utilizo astutamente la atención del lector concentrada en la muerte, la comprendo mucho más claramente que él, ya que supongo que él se quejará en su lecho y por eso mismo mi queja es lo más perfecta posible; además, no se interrumpe repentinamente como las quejas reales, sólo se apaga hermosa y puramente..."

Este pensamiento es de diciembre de 1914. No es seguro que exprese un punto de vista que Kafka hubiera admitido más tarde; por otra parte, es lo que calla, como si presintiese su impertinencia implícita. Pero es revelador justamente por su ligereza provocadora. Todo ese pasaje podría resumirse así: sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que nadie oye o que no emociona a nadie. Kafka siente profundamente que el arte es relación con la muerte. ¿Por qué la muerte? Porque es lo extremo. Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí, está ligado a todo lo que puede, es integralmente poder. El arte es dominio del momento supremo, supremo dominio.

Si bien la frase: "Lo mejor que he escrito hasta ahora se basa en la capacidad de poder morir contento", tiene un aspecto atractivo que proviene de su simplicidad, sigue siendo, sin embargo, difícil de aceptar. ¿Qué es esa capacidad? ¿Qué es lo que da a Kafka esa seguridad? ¿Se acercó lo suficiente a la muerte como para saber cómo se comportará frente a ella. Parece sugerir que en los "buenos pasajes" de sus escritos, donde alguien muere de muerte injusta, él mismo se juega en el moribundo. ¿Se trataría entonces de una forma de aproximarse a la muerte, disimulada en el hecho de escribir? Pero el texto no dice exactamente esto; sin duda, indica una intimidad entre la muerte desgraciada que se produce en la obra y el escritor que se regocija con ella; excluye la relación fría, distante, que permite una descripción objetiva; un narrador que conoce el arte de emocionar puede contar de modo conmovedor acontecimientos conmovedores que le son extraños; y, en ese caso, el problema es el de la retórica y el del derecho a recurrir a ella. Pero el dominio del que habla Kafka es otro, y el cálculo al que apela, más profundo. Sí, hay que morir en el moribundo, la verdad lo exige, pero hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de encontrar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de mantener en el instante de morir la mirada clara que proviene de tal equilibrio. Entonces, este contento está muy cerca de la sabiduría hegeliana, que consiste en hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, en encontrar en la extrema negatividad, en la muerte convertida en posibilidad, trabajo y tiempo, la medida de lo absolutamente positivo.

Lo cierto es que Kafka no se ubica en una perspectiva tan ambiciosa. En realidad cuando vincula su capacidad de escribir con el poder de morir bien, no alude a una concepción que se referiría a la muerte en general, sino a su experiencia personal: puede mirar serenamente a sus héroes y unirse a su muerte con una intimidad clarividente porque, por una razón u otra, se tiende serenamente sobre su lecho de muerte. ¿En cuál de sus escritos piensa? Sin duda en el relato *En la penitenciaría,* que días atrás había leído a sus amigos y le había dado valor; escribe entonces *El proceso,* varios relatos inconclusos en los que la muerte no es su horizonte inmediato. También debemos pensar en *La meta-*

morfosis y en *La condena*. La enumeración de estas obras muestra que Kafka no piensa en una descripción realista de escenas de muerte. En todos sus relatos, quienes mueren, mueren en pocas palabras rápidas y silenciosas. Esto confirma la idea de que, no sólo cuando mueren sino aparentemente cuando viven, los héroes de Kafka se mueven en el espacio de la muerte; pertenecen al tiempo indefinido del "morir". Se someten a la prueba de esta extrañeza, y en ellos, Kafka también está a prueba. Pero le parece que sólo podrá conducirla "a buen término" y que de ella resultarán relatos y obra, si de algún modo está, de antemano, en armonía con el momento extremo de esa prueba, si él es igual a la muerte.

Su reflexión molesta porque parece autorizar la trampa del arte. ¿Por qué describir como un acontecimiento injusto lo que él mismo se siente capaz de acoger con contento? ¿Por qué nos hace horrorosa la muerte cuando se contenta con ella? Esto da al texto una ligereza cruel. Tai vez el arte exija jugar con la muerte, tal vez introduzca un juego, un poco de juego, allí donde no hay más recurso ni dominio. ¿Pero qué significa este juego? "El arte vuela alrededor de la verdad con la decidida intención de no quemarse en ella." Aquí, vuela alrededor de la muerte y no se quema, pero hace sensible la quemadura, y se convierte en lo que quema y emociona de un modo frío y engañoso. Perspectiva que bastaría para condenar el arte. Sin embargo, para ser justo con la observación de Kafka, hay que comprenderla de otro modo. Morir contento no es para él una actitud buena en sí misma, porque expresa, en primer término, descontento de la vida, la exclusión de la felicidad de vivir, esa felicidad que hay que desear y amar ante todo. "La capacidad de poder morir contento" significa que la relación con el mundo normal ya está quebrada: de algún modo Kafka ya está muerto, esto le ha sido dado, como el exilio, este don está ligado al de escribir. Naturalmente, estar exiliado de las posibilidades normales no otorga, por sí solo, dominio sobre la extrema posibilidad; el estar privado de vida no asegura la posesión feliz de la muerte, no hace a la muerte contenta más que de un modo negativo (se está contento de terminar con el descontento de la vida). De allí la insuficiencia y el carácter superficial de la observación. Pero precisamente ese mismo año, Kafka escribe dos veces en su *Diario:* "No me separo de los hombres para vivir en paz, sino para poder morir en paz." Esa separación, esa exigencia de soledad, le es impuesta por su trabajo. "Si no me salvo en un trabajo, estoy perdido. ¿Pero acaso Lo sé tan claramente? No me oculto de los seres porque quiero vivir tranquilamente, sino porque

quiero morir tranquilamente." Ese trabajo es escribir. Se aparta del mundo para escribir, y escribe para morir en paz. Ahora, la muerte, la muerte contenta, es el salario del arte, es el objetivo y la justificación de la escritura. Escribir para morir tranquilamente. Sí, ¿pero cómo escribir? ¿Qué es lo que permite escribir? Conocemos la respuesta: sólo puede escribir quien es capaz de morir-contento. La contradicción vuelve a instalarnos en la profundidad de la experiencia.

EL CÍRCULO

Cada vez que el pensamiento tropieza con un círculo, es porque toca algo original de donde parte, y que sólo puede superar para volver a él. Tal vez nos acercaríamos a ese movimiento original si cambiásemos el modo de considerar estas fórmulas borrando las palabras "tranquilamente", "contento". El escritor es entonces el que escribe para poder morir y que obtiene su poder *de escribir de una relación anticipada con la muerte.* La contradicción subsiste, pero se aclara diferentemente. Así como el poeta sólo existe frente al poema y después de él, y aunque sea necesario que haya un poeta para que haya poema, así se puede presentir que, si Kafka se dirige hacia el poder de morir por medio de la obra que escribe, significa que la obra misma es una experiencia de la muerte, y que hay que disponer previamente de esa experiencia para llegar a la obra, y por la obra, a la muerte. Pero también se puede presentir que el movimiento que en la obra es cercanía, espacio y uso de la muerte, no es exactamente el mismo movimiento que conduciría al escritor a la *posibilidad* de morir. Incluso se puede suponer que las extrañas relaciones del artista con la obra, esas relaciones que hacen depender la obra de quien sólo es posible en el seno de la obra, constituyen una anomalía que proviene de la experiencia que trastorna las formas del tiempo, pero más profundamente de la ambigüedad de esa experiencia, del doble aspecto que Kafka expresa con sencillez en las frases que le atribuimos: *Escribir para poder morir. Morir para poder escribir,* palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de lo que queremos encontrar, a no buscar sino el punto de partida y hacer así de ese punto un punto hacia el que sólo nos aproximamos alejándonos, pero que autorizan también esta esperanza: la de asir, la de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable.

Naturalmente, puede parecer que las frases de Kafka expresan una visión sombría que le pertenecería. Se oponen a las ideas corrientes sobre el arte y sobre la obra de arte a las que recurre André Gide como tantos otros: "Las razones que me llevan a escribir son múltiples, y me parece que las más importantes son las más secretas. Pero sobre todo puede ser ésta: poner algo al abrigo de la muerte." (*Diario,* 27 de julio de 1922.) Escribir para no morir, confiarse a la supervivencia de las obras, ligaría al artista a su tarea. El genio afronta la muerte, la obra es lo que hace a la muerte, vana o transfigurada, o según las palabras evasivas de Proust, "menos amarga", "menos ingloriosa" y "tal vez menos probable". Es posible. No opondremos a esos sueños tradicionales atribuidos a los creadores la observación de que son recientes, que al pertenecer a nuestro Occidente nuevo, están ligados al desarrollo de un arte humanista, donde el hombre busca glorificarse en sus obras y actuar en ellas, para perpetuarse en esta acción. Evidentemente esto es importante y significativo. Pero en un momento así el arte no es sino una manera memorable de unirse con la historia. Los grandes personajes históricos, los héroes, los grandes hombres de la guerra, no menos que los artistas, se ponen al abrigo de la muerte; entran en la memoria de los pueblos; son ejemplos, presencias actuantes. Esta forma de individualismo deja pronto de ser satisfactoria. Nos damos cuenta de que, si lo que importa es ante todo el trabajo de la historia, la acción en el mundo, el esfuerzo común por la verdad, es vano querer seguir siendo uno mismo más allá de la desaparición, desear ser inmóvil y estable en una obra que dominaría el tiempo: esto es vano, y además contrario a lo que se quiere. No hay que permanecer en la eternidad perezosa de los ídolos, sino cambiar, desaparecer, para cooperar con la transformación universal: actuar sin nombre y no ser un puro nombre ocioso. Entonces, los sueños de supervivencia de los creadores no sólo parecen mezquinos sino culpables, y cualquier acción verdadera, realizada anónimamente en el mundo y para la llegada del mundo, parece afirmar sobre la muerte un triunfo más justo, más seguro, y al menos libre de la miserable nostalgia de no ser más uno mismo.

Esos sueños tan intensos, ligados a una transformación del arte en los que éste aún no está presente frente a sí mismo, pero donde el hombre que se cree dueño del arte quiere hacerse presente, ser quien crea, ser al crear, el que escapa, aunque sólo fuese un poco, de la destrucción, son notables porque muestran a los "creadores" comprometidos en una relación profunda con la muerte, y pese a las apariencias, también Kafka persigue esa relación. Unos y otros quieren que la muerte sea posible, éste para alcanzarla, aquéllos para mantenerla a distancia. Las diferencias son mínimas, se inscriben en un mismo horizonte, el de establecer con la muerte una relación de libertad.

¿PUEDO MORIR?

A primera vista, la preocupación del escritor que escribe para poder morir ofende el sentido común. Pareciera que, al menos, un acontecimiento es seguro: vendrá sin que nosotros nos acerquemos, sin trabajo y sin preocupación; sí, vendrá. Es cierto, pero al mismo tiempo no es cierto, y justamente es posible que no posea esa verdad, al menos esa verdad que experimentamos en el mundo, que es la medida de nuestra acción y de nuestra presencia en el mundo. Lo que me hace desaparecer del mundo no puede encontrar en él su garantía; entonces, de algún modo, es sin garantía, no es seguro. Así se explica que nadie esté ligado a la muerte por una certeza *verdadera*. Nadie está seguro de morir, nadie pone en duda la muerte, pero, sin embargo, no se puede pensar la muerte cierta más que dudosamente, porque pensar la muerte es introducir en el pensamiento lo absolutamente dudoso, el desmoronamiento de lo no-seguro, como si para pensar auténticamente la certeza de la muerte debiéramos dejar que el pensamiento se abismase en la duda y lo inauténtico, o aun, como si cuando nos esforzamos en pensarla, debieran quebrarse, más que nuestro cerebro, la firmeza y la verdad del pensamiento. Esto ya muestra que si los hombres en general no piensan en la muerte, se ocultan ante ella, es sin duda para huir y disimularse frente a ella, pero esta manera de ocultarse sólo es posible porque la muerte misma es huida perpetua frente a la muerte, porque es la profundidad de la disimulación. Así, disimularse frente a ella, de algún modo es disimularse en ella.

Poder morir no es ya una cuestión desprovista de sentido, y se comprende que el objetivo de un hombre sea la búsqueda de la posibilidad de la muerte. Sin embargo, esa búsqueda sólo se vuelve significativa cuando es necesaria. En los grandes sistemas religiosos la muerte es un acontecimiento importante, pero no es la paradoja de un hecho bruto sin verdad: es la relación con otro mundo donde precisamente se originaría lo verdadero, es el camino de la verdad, y si le falta la garantía de las certezas aprehensibles de este mundo, tiene, en cambio, la garantía de las certezas inasibles, pero inquebrantables de lo eterno. En los grandes sistemas religiosos de Occidente, no hay ninguna difi-

cultad en considerar verdadera a la muerte, siempre tiene lugar en un mundo, en el mundo más grande, acontecimiento situable y que nos sitúa a nosotros en alguna parte.

¿Puedo morir? ¿Tengo el poder de morir? Esta pregunta sólo tiene fuerza cuando se rechazaron todas las escapatorias. Sólo cuando se concentra enteramente sobre sí, en la certeza de su condición mortal, la preocupación del hombre es hacer posible la muerte. No le basta ser mortal, comprende que debe volverse mortal, que debe ser dos veces mortal, soberanamente, extremadamente mortal. Esa es su vocación humana. En el horizonte humano, la muerte no es lo que está dado, es lo que hay que hacer: una tarea, aquello de lo que nos apoderamos activamente, lo que se hace fuente de nuestra actividad y nuestro dominio. El hombre muere, y eso no es nada, pero el hombre *es* a partir de su muerte, se une fuertemente a su muerte mediante un vínculo del cual es juez, hace su muerte, se hace mortal y así adquiere el poder de hacer y da a aquello que hace sentido y verdad. La decisión de ser sin ser es la posibilidad misma de la muerte. Los tres pensamientos que intentan dar cuenta de esta decisión y que, por eso, parecen aclarar mejor el destino del hombre moderno, cualesquiera que sean los movimientos que los oponen, los de Hegel, Nietzsche y Heidegger, los tres tienden a hacer posible la muerte.

KIRILOV

Parece que la consecuencia más apremiante de tal actitud es obligarnos a preguntar si entre todas las formas de muerte no hay una más humana, más mortal, y si esa muerte por excelencia no sería la muerte voluntaria. ¿Darse muerte no es el camino más corto del hombre hacia sí mismo, del animal al hombre y, Kirilov agregará, del hombre a Dios? "Les recomiendo mi muerte, la muerte voluntaria, que viene a mí porque lo quiero." "Suprimirse es el más estimable de los actos, con él casi se adquiere el derecho de vivir." La muerte natural es la muerte "en las condiciones más despreciables, una muerte que no es libre, que no llega cuando es necesario, una muerte cobarde. Por amor a la vida, debiera desearse una muerte por completo diferente, una muerte libre y consciente, sin azar y sin sorpresa". Lo que dice Nietzsche resuena como un eco de libertad. Uno no se mata, pero puede matarse. Es un recurso maravilloso. Sin ese balón de oxígeno a mano, nos ahogaríamos, no podríamos vivir. La muerte cercana,

dócil y segura hace posible la vida porque es justamente lo que da aire, espacio, movimiento alegre y ligero: es la posibilidad.

La muerte voluntaria parece plantear un problema moral: acusa y condena, promedia un juicio final. O bien aparece como un desafío, un desafío a una omnipotencia exterior: "Me mataría *para afirmar mi insubordinación, mi nueva y terrible libertad.*" Lo nuevo del proyecto de Kirilov es que no sólo piensa elevarse contra Dios matándose, sino verificar en su muerte la inexistencia de ese Dios, verificarla para él y mostrarla a los otros. En tanto no se haya matado, no lo sabrá; tal vez sea creyente, "aun más creyente que un pope", nos sugiere Dostoievski, para entregarlo al extravío de sentimientos contradictorios, pero esto no es una inconsecuencia; por lo contrario, la preocupación que tiene por Dios —la necesidad que tiene de convencerse de la nada de Dios— lo invita a matarse. ¿Por qué el suicidio? Si muere libremente, si sufre y prueba su libertad en la muerte y la libertad de su muerte, habrá alcanzado lo absoluto, será ese absoluto, absolutamente hombre, y no habrá otro absoluto sino él. En verdad, se trata de algo más que una prueba: es un oscuro combate donde no sólo está en juego lo que sabe Kirilov de la existencia de Dios, sino la existencia misma de Dios. Dios juega su existencia en esa muerte libre que se asigna a un hombre resuelto. Si alguien es dueño de sí hasta la muerte, dueño de sí mediante la muerte, será entonces dueño de esa omnipotencia que nos llega por la muerte, la reducirá a una omnipotencia muerta. Así el suicidio de Kirilov se convierte en la muerte de Dios. De allí su extraña convicción de que ese suicidio inaugurará una nueva era, será la línea divisoria de la historia de la humanidad y que, precisamente después de él, los hombres ya no tendrán necesidad de matarse, porque su muerte, haciendo posible la muerte, habrá liberado la vida, la habrá vuelto plenamente humana.

Las palabras de Kirilov tienen un movimiento incierto, pero atrayente. Constantemente se extravía entre razones claras que no conducen hasta el final, por la intervención y el llamado de una razón oscura que no puede captar, pero que no deja de oír. Aparentemente, su proyecto es el de un racionalista tranquilo y consecuente. Piensa que los hombres no se matan porque tienen miedo a la muerte; el miedo a la muerte es el origen de Dios; si puedo morir contra ese miedo, habré liberado la muerte del miedo y derrocado a Dios. Propósito que, al exigir la serenidad de un hombre ligado a una razón estricta, no concuerda con la vela que arde frente al icono, con el tormento de Dios que confiesa y, menos aún, con el terror que lo hace vacilar al final. Y, sin embargo, ese ir y venir de un pensamiento extraviado, esa

locura que lo envuelve hasta el vértigo del miedo, bajo la máscara que adopta y que es la vergüenza de tener miedo, dan a esta empresa su interés fascinante. Al hablar de la muerte, Kirilov habla de Dios: es como si tuviera necesidad de ese nombre supremo para comprender y evaluar semejante acontecimiento, para afrontarlo en lo que tiene de supremo. Para él, Dios es el *rostro de su muerte. ¿Pero es Dios quien está en juego? ¿Acaso la* omnipotencia bajo cuya sombra yerra, a veces transportado por una felicidad que quiebra el tiempo, a veces entregado al horror del que se defiende con ideologías pueriles, acaso esa potencia no es básicamente anónima, no hace de él un ser sin nombre, sin poder, esencialmente cobarde, abandonado a la dispersión? Esa potencia es la muerte misma y lo que está en última instancia en juego en su empresa, es la muerte posible. ¿Puedo darme muerte? ¿Tengo el poder de morir? ¿Hasta qué punto puedo avanzar libremente en la muerte, con pleno dominio de mi libertad? Aun cuando decido ir hacia ella, por una resolución viril e ideal, ¿no es ella quien viene hacia mí, y cuando creo poseerla, me posee, me despoja, me entrega a lo inasible? ¿Muero *humanamente, por una muerte que será la de un hombre y que impregnaré* de toda la libertad y la intención humanas? ¿Acaso muero yo mismo, o bien no muere siempre otro, de modo que si hablase con propiedad tendría que decir que *yo* no muero? ¿Puedo morir? ¿Tengo el poder de morir?

El problema dramático que atormenta a Kirilov, bajo la apariencia de un Dios en el que quisiera creer, es el problema de la posibilidad de su suicidio. Cuando le dicen: "Pero mucha gente se mata", ni siquiera comprende esa respuesta. Para él, todavía no se ha matado nadie; nadie se ha dado muerte por un don verdadero, por esa generosidad y superabundancia del corazón, que harían de este acto una acción auténtica; más aún, nadie consideró la muerte como la capacidad de darse muerte en lugar de recibirla, de morir "por la idea", como él dice, es decir, de una manera puramente ideal. Seguramente, si consigue hacer de la muerte una posibilidad suya y plenamente humana, habrá alcanzado la libertad absoluta, la habrá alcanzado como hombre y la habrá dado a los hombres. O, para decirlo de otro modo, habrá sido conciencia de desaparecer y no conciencia que desaparece, habrá anexado completamente a su conciencia la desaparición de ésta, será entonces totalidad realizada, la realización del todo, lo absoluto. Privilegio, sin duda, superior al de ser inmortal. Si soy esencialmente inmortal, la inmortalidad no es mía, es un límite y una imposición y, por lo tanto, en esa perspectiva, toda mi vocación de hombre consiste en hacer de esa

inmortalidad impuesta algo que pueda ganar o perder: infierno o cielo, pero en sí misma, la inmortalidad sobre la que no tengo ningún poder no significa nada para mí. O bien, la inmortalidad puede convertirse en una conquista de la ciencia, entonces tendría el valor, cómodo o incómodo, de un remedio contra la enfermedad; no dejaría de tener consecuencias, pero no las tendría para Kirilov, que seguiría preguntándose con más pasión ya que el problema sería más extraño: ¿Conservo el poder de morir? La inmortalidad, asegurada por la ciencia, sólo tendría importancia para su destino si significara la imposibilidad de la muerte, pero en ese instante sería precisamente la representación simbólica del problema que él encarna. Para una humanidad extrañamente destinada a ser inmortal, el suicidio sería tal vez la única posibilidad de seguir siendo humana, la única salida hacia un futuro humano.

Lo que podemos Mamar la tarea de Kirilov, la muerte transformada en la búsqueda de la posibilidad de la muerte, no es exactamente la de la muerte voluntaria, del ejercicio de la voluntad enfrentada a la muerte. ¿El suicidio es siempre propio de un hombre ya oscurecido, de una voluntad enferma, un acto involuntario? Algunos psiquiatras que, por otra parte, no lo saben, lo dicen; algunos teólogos benévolos lo piensan, para ·borrar el escándalo, y Dostoievski, que elige para su personaje la apariencia de la locura, retrocede también frente al abismo que Kirilov abrió a su lado. ¿Pero el problema que nos interesa no es si Kirilov muere *verdaderamente*? ¿Por su muerte, verifica acaso la posibilidad que tenía de ella de antemano, ese poder de no ser que le permitía ser él mismo, es decir, unido libremente a sí, ser siempre otro y no él mismo, trabajar, hablar, arriesgarse y ser sin ser? ¿Puede mantener hasta la muerte tal sentido de la muerte, mantener en ella esa muerte activa y trabajadora que es poder de terminar, poder a partir del fin? ¿Puede hacer de tal modo que la muerte todavía sea para él la fuerza de lo negativo, lo tajante de la decisión, el momento de la suprema posibilidad donde hasta su imposibilidad viene a él bajo la forma de un poder? O bien, por lo contrario, ¿la experiencia es la de una inversión radical donde muere, pero donde no puede morir, donde la muerte lo entrega a la imposibilidad de morir?

En esta búsqueda suya, Kirilov no siente su propia decisión sino la muerte como decisión. Quiere saber si la pureza, si la integridad de su acto, pueden triunfar sobre lo ilimitado de lo indeciso, sobre la inmensa indecisión que es la muerte, si puede, por la fuerza de su acción, volverla actuante, por la afirmación de su libertad afirmarse en ella, apropiársela, hacerla verdadera.

En el mundo él es mortal, pero en la muerte, en este indefinido que es el fin, ¿no corre el riesgo de volverse infinitivamente mortal? Esa pregunta es su tarea. Responder es el tormento que lo arrastra a la muerte, esa muerte que quiere dominar por el valor ejemplar de la suya, no dándole más contenido que el de 'la muerte comprendida".

ARRIA

Dominar la muerte no sólo quiere decir seguir siendo dueño de sí frente a la muerte: soberanía indiferente, cuya expresión es la serenidad estoica. Cuando Arria ve dudar a su marido, Caecina Poetus, se hunde un puñal en el pecho, lo retira y se lo ofrece diciendo: "No duele"; esa firmeza, ese rigor, nos impresionan. La sobriedad de las grandes agonías serenas es un rasgo placentero. Morir bien significa morir con decoro, conforme a sí mismo, y respetado por los vivos. Morir bien es morir en su propia vida, orientado hacia la vida y no hacia la muerte, y esta buena muerte indica más cortesía hacia el mundo que consideración por la profundidad del abismo. Los vivos aprecian esa reserva, aman a los que no se abandonan. El placer de un final correcto, el deseo de hacerlo humano y decoroso, de liberarlo de su aspecto inhumano que, antes de matar a los hombres los degrada por el miedo y los transforma en una extrañeza desagradable, pueden llevar a alabar el suicidio porque suprimiría la muerte. Es el caso de Nietzsche. En su preocupación por disminuir la sombría importancia de la última hora cristiana, termina considerándola como algo insignificante, algo que ni siquiera merece un pensamiento, que para nosotros no significa nada y que no nos despoja de nada. "Nada es más trivial que la muerte." "Soy feliz viendo que los hombres se niegan a pensar en la muerte." Kirilov quiere decirnos lo mismo: piensa constantemente en morir, pero para liberarnos de pensar en ello. Es el extremo límite de la humanización, es la eterna exhortación de Epicuro: Si eres, la muerte no es; si es, no eres. Los hombres estoicos quieren la indiferencia frente a la muerte, porque la quieren libre de toda pasión. Luego atribuyen la indiferencia a la muerte, ella es un instante indiferente. Por fin, no es nada, ni siquiera el último instante que todavía pertenece a la vida. Entonces, vencieron por completo a la vieja enemiga, y pueden decirle: "Oh muerte, ¿dónde está tu victoria?" Pueden decirlo, pero a condición de agregar: "¿Dónde está tu aguijón?" Porque liberados de la muerte, se privan al mismo tiempo de la verdadera vida, de la que "no

teme entregarse a la devastación de la muerte, sino que la soporta, la sostiene y se mantiene en ella", lo que Hegel llama la vida del Espíritu.

Por lo tanto, abordar al adversario con la fuerza de un espíritu combatiente que quiere vencer, pero de lejos, y como para impedirle aproximarse, no es suficiente. Una muerte libre, útil, consciente, agradable a los vivos y fiel a sí misma, es una muerte que no encontró a la muerte, que se refiere a la vida, y donde no se oye el lenguaje incomprensible a partir del cual hablar es un don nuevo. Quienes no se abandonan es porque se sustraen al abandono absoluto. Se nos ahorra lo peor, pero nos falta lo esencial.

Si con la intención teórica de mostrar en el ateísmo militante un sueño de la locura, Dostoievski no dio a Kirilov un destinó impasible, la fría firmeza heredada de los antiguos, fue en realidad gracias a su instinto de las cosas profundas. Ese héroe de la muerte cierta no es ni, indiferente, ni dueño de sí, ni seguro, y no va a su nada como a una nada pálida, purificada y a medida. Que su final sea desordenado y confuso, que al matarse, mate también a ese compañero, su doble, con quien antes vivía abandonado a un silencio malo, que sólo tenga por último interlocutor y finalmente por único adversario el rostro más siniestro donde puede mirar en toda su verdad el fracaso de su designio, son circunstancias que no pertenecen sólo a su existencia en el mundo, sino que emergen de la intimidad sórdida del abismo. Al morir, creemos embarcarnos en un noble combate con Dios, pero finalmente encontramos a Verkhovensky, imagen mucho más real de ese poder desprovisto de grandeza con quien hay que rivalizar en bestialidad.

Entramos entonces en las mayores contradicciones. Lo deliberado en el suicidio, esa parte libre y dominadora mediante la cual nos esforzamos en seguir siendo nosotros mismos, sirve más que nada para protegernos de lo que se juega en ese acontecimiento. Parece que de este modo nos sustraemos a lo esencial, parece que nos interponemos ilegítimamente entre algo insostenible y nosotros mismos, queriendo no encontrar en esa muerte familiar que viene de nosotros más que a nosotros, nuestra decisión y nuestra certeza. Lo que leemos en el rostro de Kleist es esa pasión sin objeto, irrazonable y vana, que nos parece admirable, esa pasión que parece reflejar la inmensa pasividad de la muerte, que escapa de la lógica de las decisiones, que bien puede hablar, pero que permanece secreta, misteriosa e indescifrable, porque no tiene relación con la luz. Entonces, es la *extrema pasividad* lo que aún advertimos en la muerte volunta-

ria, en que la acción no es sino la máscara de un fascinado despojarse. En esta perspectiva, la impasibilidad de Arria ya no indica dominio de sí, sino ausencia, desaparición disimulada, sombra de alguien impersonal y neutro. La febrilidad de Kirilov, su inestabilidad, los pasos que no llevan a ninguna parte, no significan la agitación de la vida, una fuerza siempre viva, sino la pertenencia a un espacio en el que no se puede permanecer, que por eso es espacio nocturno, donde nadie es acogido, donde nadie permanece. Se dice que Nerval deambula por las calles antes de colgarse, pero deambular ya es la muerte, el extravío mortal que por fin debe interrumpir deteniéndose. De allí la repetición obsesiva de los gestos del suicida. Quien por torpeza fracasó en su muerte es un aparecido que sólo vuelve para continuar desapareciendo; sólo puede matarse, todavía y siempre. Esa repetición tiene la frivolidad de lo eterno y la pesadez de lo imaginario.

No es seguro entonces que el suicidio sea una respuesta a ese llamado de la posibilidad en la muerte. Sin duda, el suicida pregunta a la vida: ¿es posible la vida? Pero su pregunta esencialmente es más: *¿es posible el suicidio?* La contradicción psicológica que entorpece tal propósito no es sino la continuación de esta contradicción más profunda. £1 que se mata dice: Me niego al mundo, no actuaré más. Y sin embargo, quiere hacer de la muerte un acto, quiere actuar suprema y absolutamente. El optimismo inconsecuente que resplandece mediante la muerto voluntaria, esa seguridad de poder triunfar siempre, al final, al disponer soberanamente de la nada, al ser creador de su propia nada, y, en el seno de la caída, poder aún izarse en la cima de sí mismo, esta certeza afirma en el suicidio lo que el suicidio pretende negar. Por eso, quien se liga a la negación no puede dejar que se encarne en una decisión final que la excluiría. La angustia que con tanta seguridad desemboca en la nada no es esencial, ha retrocedido frente a lo esencial, sólo quiere hacer de la nada el camino de la salvación. Quien permanece cerca de la negación no puede utilizarla. Quien le pertenece, no puede abandonarse a sí mismo (en esa pertenencia), porque pertenece a la neutralidad de la ausencia en la que ya no es él mismo. Tal vez, esta situación sea la desesperación, no lo que Kierkegaard llama la enfermedad hasta la muerte" sino esa enfermedad en la que morir no concluye en la muerte, cuando no se tiene más esperanza en la muerte, no en lo que está por venir, sino en lo que ya no viene.

La debilidad del suicidio reside en que quien lo realiza todavía es demasiado fuerte, manifiesta una fuerza que sólo conviene a

un ciudadano del mundo. Entonces, el que se mata podría vivir, está ligado a la esperanza, la esperanza de terminar; la esperanza revela su deseo de comenzar, de encontrar el comienzo en el final, de inaugurar una significación que quisiera sin embargo impugnar al morir. El que desespera no puede confiar en morir ni voluntaria ni naturalmente: le falta tiempo, le falta el presente en el que tendría que apoyarse para morir. El que se mata es el gran afirmador del *presente.* Quiero matarme en un instante "absoluto", el único que vencerá absolutamente al futuro, que no pasará y que no será superado. Si la muerte sobreviniese en la hora elegida, seria una apoteosis del instante; en ella, el instante sería la iluminación de los místicos, y por eso, seguramente, el suicidio conserva el poder de una afirmación excepcional, y no basta con llamarlo voluntario, porque escapa de la usura y desborda la premeditación.

EL PROYECTO EXTRAÑO O LA DOBLE MUERTE

Es imposible "proyectar" matarse. Ese aparente proyecto se dirige hacia algo que nunca se alcanza, hacia un objetivo imposible, y ese final no puede considerarse final. Pero esto equivale a decir que la muerte se sustrae al tiempo del trabajo, a ese tiempo que, sin embargo, es la muerte activa y capaz. Esto equivale a pensar que hay una doble muerte, y que una circula en las palabras posibilidad, libertad, tiene como extremo horizonte la libertad de morir y el poder de arriesgarse mortalmente; la otra es lo inasible, lo que no puedo alcanzar, que no está ligada a *mí* por ningún tipo de relación, que no llega nunca hacia la cual no me dirijo.

Se comprende entonces lo que hay de extraño y de superficial, de fascinante y de engañoso en el suicidio. Matarse es tomar una muerte por otra, es una especie de extraño juego de palabras. Voy hacia la muerte que está en el mundo a mi disposición y creo así alcanzar la otra muerte, sobre la que no tengo ningún poder, que no tiene ningún poder sobre mí, porque no tiene nada que ver conmigo, la ignoro y me ignora, es la intimidad vacía de esta ignorancia. Por eso, el suicidio es esencialmente una apuesta, algo azaroso, no porque yo me conceda una oportunidad de vivir, como ocurre a veces, sino porque es un salto, el pasaje de la certeza de un acto proyectado, conscientemente decidido y virilmente ejecutado, a lo que desorienta todo proyecto, es extraño a toda decisión, lo indeciso, lo incierto, el desmoronamiento de lo no-actuante y la oscuridad de lo no-

verdadero. Mediante el suicidio, quiero matarme en un momento preciso, uno la muerte al ahora: sí, ahora, ahora. Pero ya nada demuestra la ilusión, la locura de ese "quiero", porque la muerte nunca está presente. Hay en el suicidio una notable intención de suprimir el futuro como misterio de la muerte: de algún modo uno quiere matarse para que el futuro no tenga secretos, para hacerlo claro y legible, para que deje de ser la oscura reserva de la muerte indescifrable. Así, el suicidio no es lo que acoge la muerte, sino más bien lo que querría suprimirla como futuro, privarla de esa parte de futuro que parece ser su esencia, hacerla superficial, sin espesor y sin peligro. Pero ese cálculo es vano. Las precauciones más minuciosas, las precisiones y seguridades más detenidamente pensadas nada pueden sobre esta indeterminación esencial, el que la muerte nunca es relación con un momento determinado, así como tampoco tiene una relación determinada conmigo.

Es imposible "proyectar" matarse. Nos preparamos, actuamos con miras al gesto último que todavía pertenece a la categoría normal de las cosas que se hacen, pero ese gesto no es con miras a la muerte, no la concierne, no la tiene presente. De allí esa minucia, ese amor por los detalles, esa preocupación paciente, maníaca, por las realidades más mediocres que a menudo manifiesta quién va a morir. Los otros se asombran y dicen: "Cuando se quiere morir, no se piensa en tantas cosas." Pero es que no se *quiere* morir, no se puede hacer de la muerte un objetivo voluntario, no se puede querer morir, y la voluntad, detenida en el umbral incierto de lo que no podría alcanzar, se vuelve, con sabiduría calculadora, hacia todo lo que aún es posible aprehender en la vecindad de su límite. Se piensa en tantas cosas, porque no se puede pensar en *otra* cosa, y no por temor a enfrentar una perspectiva muy grave, sino que no hay nada que enfrentar porque quien quiere morir no puede querer sino la cercanía de la muerte; esa muerte instrumento pertenece al mundo y se alcanza por la precisión de los instrumentos. Quien quiere morir, no muere, pierde la voluntad de morir, entra en la fascinación nocturna donde muere en una pasión sin voluntad.

EL ARTE, EL SUICIDIO

Extraña empresa, contradictoria, esfuerzo por actuar donde reina la inmensa pasividad, exigencia que quiere mantener las reglas, impone la medida y fija un objetivo, en un movimiento que escapa de toda intención y de toda decisión. Prueba que parece

volver la muerte superficial al hacer de ella un acto igual a cualquier acto, una cosa que se hace, pero que también da la impresión de transfigurar la acción, como si rebajar la muerte a la forma de un proyecto fuese una oportunidad única de elevar el proyecto hacia aquello que lo supera. Una locura, pero de la que no podríamos ser excluidos sin ser excluidos de nuestra condición (una humanidad que no pudiera matarse perdería su equilibrio, dejaría de ser normal); un derecho absoluto, el único que no sea el reverso de un deber, y sin embargo, un derecho que no acompaña, no fortifica un poder verdadero, un derecho que avanza como una pasarela infinita que en el momento decisivo se interrumpiese, se vuelve algo tan irreal como un sueño sobre el que, sin embargo, hay que pasar realmente; entonces, un derecho sin poder y sin deber, una locura necesaria a la integridad razonable y que, además, parece tener éxito con frecuencia. Es notable que estos caracteres se apliquen también a otra experiencia, aparentemente menos peligrosa, pero tal vez no menos loca: la del artista. No porque éste haga obra de muerte, sino porque puede decirse que está ligado a la obra de la misma extraña manera en que está ligado a la muerte el hombre que la toma como fin.

Esto es evidente. Ambos proyectan lo que se sustrae a todo proyecto, y si tienen un camino, no tienen un fin, no saben lo que hacen. Lo dos quieren firmemente, pero están unidos a lo que quieren por una exigencia que ignora su voluntad. Los dos tienden hacia un punto al que deben aproximarse con habilidad, *savoir-faire;* trabajo, con las certezas del mundo, y sin embargo ese punto no tiene nada que ver con semejantes medios, no conoce el mundo, permanece extraño a toda realización, arruina constantemente toda acción deliberada. ¿Cómo ir decididamente hacia lo que no se deja asignar dirección? Parece que si los dos logran hacer algo, es sólo ganándose sobre lo que hacen: uno toma una muerte por otra, el otro confunde el libro con la obra, mala interpretación a la que se confían ciegamente, pero cuya sorda conciencia convierte su tarea en una apuesta orgullosa, como si esbozaran una especie de acción que sólo podría encontrar término en el infinito.

Esta comparación puede chocar, pero no tiene nada de sorprendente en la medida en que, apartándose de las apariencias, se comprende que esos dos movimientos ponen a prueba una forma particular de *posibilidad*. En los dos casos, se trata de un poder que quiere ser poder aun frente a lo inasible, allí donde cesa el reino de los fines. En los dos casos interviene un salto invisible pero decisivo, no en el sentido de que por la muerte

pasamos a lo desconocido, que después de la muerte somos entregados al más allá insondable. No. El acto mismo de morir es un salto, es la profundidad vacía del más allá, es el hecho de morir que supone una inversión radical por la cual, la muerte, que era la forma extrema de mi poder, no sólo se convierte en lo que me despoja arrojando —quitándome el poder de comenzar, y aun de terminar—, sino que se convierte en lo que no tiene relación conmigo, ni poder sobre mí, lo que está desprovisto de toda posibilidad, la irrealidad de lo indefinido. Inversión que no puedo pensar, que ni siquiera puedo concebir como definitiva, que no es el pasaje irreversible más allá del cual no habría retorno, porque es lo que no se realiza, lo interminable y lo incesante.

El suicidio está orientado hacia esa inversión como hacia su fin. La obra la busca como su origen. Esta es una primera diferencia. El suicidio, en cierta medida, la niega, no la tiene en cuenta, sólo es "posible" en ese rechazo. La muerte voluntaria es negarse a ver la otra muerte, la que no se capta, la que nunca se alcanza, especie de soberana negligencia, alianza con la muerte visible para excluir la invisible, un pacto con esta buena, esta fiel muerte que uso sin cesar en el mundo, un esfuerzo por extender su radio de influencia para que sea válida y verdadera más allá de si misma, allí donde no es sino la otra. La expresión "Yo me mato" sugiere ese desdoblamiento que no se tomó en cuenta. "Yo" es un yo en la plenitud de su acción y de su decisión, capaz de actuar soberanamente sobre sí, siempre capaz de alcanzarse, y sin embargo, quien es alcanzado no es más yo, es otro, de modo que cuando me doy muerte, tal vez sea "Yo" quien la da, pero no soy yo quien la recibe, y tampoco es mi muerte —la que di— en la que tengo que morir, sino aquella que rechacé, descuidé, y ella es esta misma negligencia, huida e inacción perpetua.

La obra quisiera instalarse y permanecer en esa *negligencia*. De allí la llaman. Allí la atrae, a pesar de ella, lo que la somete a una prueba absoluta, un riesgo donde todo es arriesgado, riesgo esencial donde se juega el ser, donde la nada se sustrae, donde se juega el derecho, el poder de morir.

2. La experiencia de Igitur

Desde este punto de vista puede comprenderse de qué modo la preocupación por la obra, en Mallarmé, pudo en un momento confundirse con la afirmación del suicidio. Pero también se comprende como esa misma preocupación condujo a Rilke a buscar, con la muerte, una relación más "exacta" que la de la muerte voluntaria. Las dos experiencias deben ser examinadas.

Mallarmé reconoció, en una carta a Cazalis (14 de noviembre de 1869) que *Igitur* es una búsqueda en la que se juega el poema: "Es un cuento con el que quiero dominar el viejo monstruo de la Impotencia, su tema; por otra parte, para enclaustrarme en un gran trabajo ya estudiado. Si lo hago [el cuento], estoy curado..." La gran tarea es *Herodiade*[3] y es la obra poética. *Igitur* es una tentativa por hacer posible la obra tomándola en el punto donde lo que está presente es la ausencia de todo poder, la impotencia. Mallarmé comprende profundamente que el estado de aridez que siente se relaciona con la exigencia de la obra, no es una simple privación de la obra, ni un estado psicológico que le sería propio.

"Desdichadamente, profundizando el verso hacia ese punto encontré dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada... El otro vacío que encontré es el de mi pecho." "Y ahora, habiendo llegado a la visión horrible de una obra pura, casi perdí la razón y el sentido de las palabras más familiares." "Todo lo que indirectamente repercutió en mi ser durante esa larga agonía es inenarrable, pero felizmente ahora estoy perfectamente muerto... Es decir que ahora soy impersonal, y no ya el Stéphane que conociste... Al recordar esas alusiones, no puede dudarse que *Igitur* nazca de la experiencia oscura, esencialmente riesgosa, adonde lo arrastra, en el transcurso de estos años, la tarea poética. Riesgo que afecta el uso normal del mundo, el uso habitual de la palabra, que destruye todas las seguridades ideales, que priva al poeta de la seguridad física de vivir, lo expone por fin a la muerte, muerte de la verdad, muerte de su persona, lo entrega a la impersonalidad de la muerte.

3 Mallarmé tal vez pensaba en otra obra

La exploración, la purificación de la ausencia

El interés de *Igitur* no reside directamente en el pensamiento que le sirve de tema. Es como un pensamiento que el pensamiento ahogaría, parecido en esto al de Hölderlin, que sin embargo es más rico, más capaz de iniciativa, compañero de juventud del de Hegel, mientras que Mallarmé sólo recibió una impresión de la búsqueda hegeliana, pero esta impresión responde al movimiento profundo que precisamente lo condujo a los "años terribles". Para él, todo remite al parentesco que se establece entre las palabras pensamiento, ausencia, palabra y muerte. La profesión de fe materialista: "Sí, lo sé, no somos sino vanas formas de la materia", no es el punto de partida, la revelación que luego lo habría obligado a reducir a nada el pensamiento, Dios y todas las otras figuras ideales. Evidentemente, parte de esa *nada,* de la que experimentó su secreta vitalidad, la fuerza y el misterio en la meditación y la realización de la tarea poética. Su vocabulario hegeliano no merecería ninguna atención si no estuviese animado por una experiencia auténtica, y esa experiencia es la de la potencia de lo negativo.

Se puede decir que vio la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia, así como en la nada, un extraño poder de afirmación. Sabemos que todas sus observaciones sobre el lenguaje tienden a reconocer en la palabra la aptitud de volver las cosas ausentes, de suscitarlas en esa ausencia, luego, a permanecer fiel al valor de su ausencia, a realizarla hasta el final en una suprema y silenciosa desaparición. En verdad, el problema para él no es escapar de lo real, donde se sentiría atrapado, tal como se lo atribuye una interpretación generalmente aceptada del soneto del cisne. La verdadera búsqueda y el drama se sitúan en la otra esfera, allí donde se afirma la pura ausencia, allí donde afirmándose, se sustrae a sí misma, se vuelve presente, la presencia disimulada del ser y, en esa disimulación, reside el azar, lo que no se abolirá. Y, sin embargo, todo se juega aquí, porque la obra sólo es posible si la ausencia es pura y perfecta, si en la presencia de Medianoche pueden arrojarse los dados: allí sólo habla su origen, allí comienza, encuentra la fuerza del comienzo.

Precisémoslo: la mayor dificultad no proviene de la presión de los seres, de lo que se llama su realidad, su afirmación perseverante cuya acción nunca es posible suspender completamente. Es en la irrealidad misma donde el poeta se enfrenta a una sorda presencia, es de ella de quien no puede deshacerse, es en ella

donde, despojado de los seres, encuentra el misterio de "esa palabra misma: *es*", no porque en lo irreal subsista algo —no porque la recusación haya sido insuficiente y el trabajo de la negación detenido demasiado pronto—, sino porque cuando no hay nada, es la nada que no puede ser negada, que afirma, que aún afirma, dice la nada como ser, la inacción del ser.

Podría decirse que esta situación constituye el tema de *Igitur,* si no hubiese que agregar que ese relato más bien la evita, trata de superarla poniéndole término. Páginas en las que se quiso reconocer el color sombrío de la desesperación, pero que, por lo contrario, son la expresión juvenil de una gran esperanza, porque si *Igitur* está acertado, si la muerte es verdadera, si es un acto verdadero, si no es azar, sino la suprema posibilidad, el momento extremo por el cual la negación se funda y se realiza, entonces, esa negación que trabaja en las palabras, "esta gota de nada" que en nosotros es presencia de la conciencia, esa muerte de donde obtenemos el poder de no ser, que es nuestra esencia, también participan de la verdad, testimonian algo definitivo, trabajan para "imponer un ¿imite al infinito"; y entonces, la obra que está ligada a la pureza de la negación puede a su vez elevarse en la certeza de ese lejano Oriente que es su origen.

Los tres movimientos hacia la muerte

Entonces, *Igitur* no es sólo una exploración sino una purificación de la ausencia, un intento por hacerla posible y obtener de ella la posibilidad. Todo el interés de este relato está en el modo en que se cumplen, simultáneamente, tres movimientos en cierto modo distintos y, sin embargo, ligados a tal punto que su dependencia permanece oculta. Los tres movimientos son necesarios para alcanzar la muerte, pero, ¿cuál domina a los otros, cuál es el más importante? El acto por el cual el héroe sale de la habitación, baja las escaleras, bebe el veneno y va a la tumba, es aparentemente la decisión inicial, el "gesto" que es el único que da realidad a la ausencia y autentifica la nada. Pero no es esto. La realización no es sino un momento insignificante. Lo que se hace debe ser primero soñado, pensado, el espíritu debe aceptarlo por adelantado, no en contemplación psicológica, sino por un movimiento verdadero: en un trabajo lúcido avanzar fuera de sí, percibirse desapareciendo y aparecerse en el espejismo de esa desaparición para concentrarse en esta muerte propia que es la vida de la conciencia, y, en el apretado haz de todos esos actos de muerte por los que somos, formar el acto único de la muerte

por venir, que el pensamiento alcanza al mismo tiempo que se alcanza y se extingue.

Aquí, la muerte voluntaria no es sino una muerte en espíritu que parece restaurar el acto de morir en su pura dignidad interior, no, sin embargo, según el ideal de Jean-Paul Richter, cuyos héroes, "los hombres altos", mueren en un puro deseo de morir, "los ojos fijos más allá de las nubes", por el llamado de un sueño que los desencarna y los desorganiza. Más próxima sería la intención de Novalis, cuando hace del suicidio "el principio de toda su filosofía". "El acto verdaderamente filosófico es el suicidio; allí se encuentra el comienzo real de toda filosofía, hacia allí tienden todos los deseos del discípulo filosófico. Sólo ese acto responde a todas las condiciones y lleva todas las marcas de una acción transmundana." Ya estas últimas palabras indican un horizonte que *Igitur* no conoce: en la muerte, Novalis, como la mayoría de los románticos alemanes, busca un más allá de la muerte, un más que la muerte, el regreso al estado total transfigurado, como en la noche, no la noche sino el todo pacificado del día y de la noche. Además, el movimiento hacia la muerte es en Novalis una concentración de la voluntad, una afirmación de su fuerza mágica: una exaltación, un derroche enérgico o, aun, una amistad desordenada con la lejanía. Pero *Igitur* no busca superarse ni descubrir, por esa superación, voluntaria, un punto de vista nuevo del otro lado de la vida. Muere por el espíritu: por el desarrollo mismo del espíritu, por su presencia ante sí, ante ese corazón profundo y palpitante de sí mismo, que es precisamente ausencia, la intimidad de la ausencia, la noche.

MEDIANOCHE

La noche: aquí se comprende la verdadera profundidad de *Igitur* y aquí encontramos el tercer movimiento, que tal vez sea el que domina a los otros dos. Si el relato comienza por el episodio de "Medianoche", la evocación de esa pura presencia donde sólo subsiste la subsistencia de nada, no es ciertamente para darnos un hermoso trozo literario ni, como se dijo, para poner un decorado a la acción, esa habitación vacía con su mobiliario sobrecargado pero conquistado por la sombra, imagen que para Mallarmé es el medio original del poema. En realidad este decorado es el centro del relato cuyo verdadero héroe es Medianoche, cuya acción es el flujo y reflujo de Medianoche.

El cuento comienza por el final: ésa es su verdad turbadora. Desde las primeras palabras, la habitación está vacía, como si ya todo estuviera consumado, la gota bebida, el frasco vaciado, y "el pobre personaje" acostado sobre sus propias cenizas. Medianoche está allí, la hora en que los dados arrojados han absuelto todo movimiento; la noche ha sido devuelta a sí misma, la ausencia ha terminado y el silencio es puro. Entonces, todo ha terminado; todo lo que el fin debe volver manifiesto, lo que *Igitur* busca crear con su muerte, la soledad de las tinieblas, la profundidad de la desaparición, está dado por adelantado, es la condición de esta muerte, su aparición anticipada, su imagen eterna. Extraña inversión. No es el adolescente que, al desaparecer en la muerte, instituye la desaparición y su reflejo tenebroso que le permiten morir, que lo introducen en su decisión y su acto mortal. Como si primero hubiese que morir anónimamente para morir en la certeza de su nombre. Como si, antes de ser mi muerte, un acto personal en el que termina deliberadamente mi persona tuviera que ser la neutralidad y la impersonalidad donde nada se realiza, la omnipotencia vacía que se consume eternamente a sí misma.

Ahora estamos muy lejos de esa muerte voluntaria que habíamos visto en el último episodio. De la acción precisa que consiste en vaciar un frasco de veneno, nos hemos elevado a un pensamiento, acto ideal, ya impersonal, donde pensar y morir se exploraban en su verdad recíproca y su identidad disimulada. Pero ahora estamos frente a la pasividad que, por adelantado, disuelve toda acción, incluso esa acción por la que *Igitur* quiere morir, dueño momentáneo del azar. Parece que aquí se enfrentan, en una simultaneidad inmóvil, tres figuras de la muerte, las tres necesarias para su realización, y la más secreta sería entonces la sustancia de la ausencia, la profundidad del vacío creada cuando se muere, afuera eterno, espacio formado por mi muerte y cuya cercanía, sin embargo, es la única que me hace morir. Que en esta perspectiva el acontecimiento nunca pueda ocurrir (que la muerte nunca pueda transformarse en un acontecimiento), es lo que está inscripto en la exigencia de esa noche previa, situación que también puede expresarse así: para que el héroe pueda salir de la habitación y se escriba el capítulo final, "salido de la habitación", la habitación tiene que estar ya vacía del héroe y la palabra a escribir tiene que haber entrado para siempre en el silencio. No se trata de una dificultad lógica; esta contradicción expresa la dificultad de la muerte y de la obra: una y otra son de algún modo inabordables, como precisamente lo dice Mallarmé en las notas que parecen relacionarse con *Igitur*·

"Drama insoluble sólo porque es inabordable", y señala aun en la misma nota: "El Drama es causado por el Misterio de lo que sigue.—La Identidad (Idea) (Sí Mismo)— del Teatro y del Héroe a través del Himno. *Operación:* el Héroe libera —el himno (materno) que lo crea, y se restituye al Teatro que era— Misterio donde este himno se había ocultado." Si el "Teatro" es aquí el espacio de Medianoche, momento que es un lugar, hay realmente identidad del teatro y del héroe, por medio del himno eme es la muerte convertida en palabra. ¿Cómo puede *Igitur* "liberar" esta muerte haciendo que se convierta en canto o himno y así restituirse al teatro, a la pura subsistencia de Medianoche donde la muerte se había ocultado? Esa es "la operación". Fin que sólo puede ser retorno al comienzo, como lo dicen las últimas palabras del cuento: "Habiendo partido la Nada, queda el Castillo de la pureza", esa habitación vacía donde todo permanece.

El "Acto de la Noche"

La forma en que Mallarmé intenta, sin embarco, abordar el drama para encontrarle una salida es muy reveladora: entre la noche, el pensamiento del héroe y los actos reales de éste, o en otros términos, entre la ausencia, el pensamiento de esa ausencia y el acto por el que ella se realiza, se establece un intercambio, una reciprocidad de movimientos. Primero se ve que esa Medianoche, comienzo y fin eternos, no es tan inmóvil como podría creerse. "Ciertamente, subsiste una presencia de Medianoche." Pero esa presencia subsistente no es tal, ese presente sustancial es la negación del presente: es un presente desaparecido, y Medianoche, donde se reunía primero "el presente absoluto de las cosas" (su esencia irreal), se convierte en "el sueño puro de una Medianoche en sí desaparecida", no ya un presente, sino un pasado, simbolizado, como la terminación de la historia en Hegel, por un libro abierto sobre la mesa, "página y decorado ordinario de la Noche". La Noche es el libro, el silencio y la inacción de un libro, y cuando todo ha sido pronunciado, todo vuelve entonces a entrar en el silencio que es el único que habla, habla del fondo del pasado y es al mismo tiempo todo el porvenir de la palabra. Porque Medianoche presente, esa hora en la que el presente falta absolutamente, es también la hora en que el pasado toca y alcanza inmediatamente, sin *el intermediario de nada actual,* el extremo del futuro, y tal es, como hemos visto, el instante mismo de la muerte que nunca es presente, que es la

fiesta del futuro absoluto, y donde se puede decir que, en un tiempo sin presente, lo que ha sido, será. Así nos lo anuncian dos frases célebres de *Igitur:* "Yo *era* la hora que *debe* hacerme puro", y, más precisamente, el adiós de Medianoche a la noche, adiós que no puede terminar, porque nunca tiene lugar ahora, porque no es presente sino en la eterna ausencia-de-la noche: "Adiós, noche, que *fui* tu propio sepulcro, pero que, sombra sobreviviente, se metamorfoseará en Eternidad."[4]

Sin embargo, esta estructura de la Noche ya nos ha restituido un movimiento: su inmovilidad está hecha de ese llamado del pasado al futuro, sorda escanción por la cual, lo que ha sido, afirma su identidad con lo que será más allá del presente abismado, o del abismo del presente. Por esa "doble conmoción", la noche se pone en movimiento, actúa, se convierte en "acto", y ese acto abre los paneles relucientes de la tumba, crea esa salida que hace posible "la salida de la habitación".[5] Mallarmé encuentra aquí el deslizamiento inmóvil que hace avanzar las cosas, en el seno de su eterna aniquilación: insensible intercambio entre el balance interior de la noche, el latir del reloj, el ir y venir de las puertas de la tumba abierta, el ir y venir de la conciencia que entra y sale de sí, que se divide y se escapa, errando en la lejanía de sí misma, roce de alas nocturnas, fantasma ya confundido con los de muertos anteriores, "escanción" que, bajo todas esas formas, es movimiento de una desaparición, movimiento de retorno al seno de la desaparición, pero "conmoción vacilante" que poco a poco se afirma, toma cuerpo y se convierte por fin en el corazón vivo de *Igitur,* ese corazón cuya certeza demasiado clara lo "molesta" y lo invita al acto real de la muerte. Hemos ido, entonces, de lo más interior a lo más exterior: la ausencia indefinida, inmutable y estéril se transformó insensiblemente, tomó la figura y la forma del adolescente, y ya real en él, encuentra en esa realidad el medio de realizar la decisión que la aniquila. Así, la noche que es la intimidad de *Igitur,* esa muerte palpitante que es el corazón de cada uno de nosotros, debe convertirse en la vida misma, el corazón cierto de la vida, para que sobrevenga la muerte, para que la muerte se deje tomar un instante, identificar, se convierta en la muerte de una identidad que la decidió y la quiso.

---

4 En su ensayo sobre Mallarmé (*La distance intérieure*), Georges Poulet dice bien que esta hora no puede "expresarse nunca por un presente, siempre por un pasado o un futuro"

5. "La hora se formula en ese eco, en el umbral de paneles abiertos por su *acto* de la noche."

Las versiones anteriores de su relato muestran que Mallarmé vio primero en la muerte y el suicidio de *Igitur*, la muerte y purificación de la noche. En esas páginas (particularmente *scolie, d*) ya no es *Igitur* ni su conciencia quienes trabajan y velan, sino la noche misma, y todos los acontecimientos son entonces vividos por la noche... El corazón que en el texto definitivo *Igitur* reconoce como suyo: "Oigo la pulsación de mi propio corazón. No me gusta ese ruido: esa perfección de mi certeza me molesta; todo es demasiado claro", es entonces el corazón de la noche: "Todo era perfecto: ella era la Noche pura y oyó su propio corazón que latía. Sin embargo, la inquietó una certeza demasiado grande, una comprobación demasiado segura de sí: quiso volver a sumergirse a su vez en las tinieblas de su sepulcro único y abjurar la idea de su forma..." La noche es *Igitur*, y él es esa parte que la noche debe "reducir al estado de tinieblas" para volver a ser la libertad de la noche.

La catástrofe de Igitur

Es más significativo que, en la versión más reciente, Mallarmé haya modificado toda la perspectiva de la obra, transformándola en el monólogo de *Igitur*. Aunque esa prolongación del monólogo de Hamlet no afirme con demasiada fuerza la primera persona, se distingue ese "yo" pálido que se presenta continuamente detrás del texto y apoya su dicción. Entonces, todo cambia: por esa voz que había, ya no es la noche quien habla, sino una voz todavía muy personal por transparente que se haga, y allí donde nos creíamos frente al secreto de Medianoche, el puro destino de la ausencia, no tenemos sino la presencia hablante, la evidencia enrarecida, pero segura, de una conciencia que, en la noche convertida en su espejo, se contempla a sí misma. Esto es notable. Se diría que Mallarmé retrocedió frente a lo que en *Un golpe de dados* llamara "la neutralidad idéntica del abismo": pareció hacer justicia a la noche, pero concede todos los derechos a la conciencia. Sí, se diría que teme ver disiparse todo, "vacilar, desplomarse, locura", si de una manera subrepticia no introdujera un pensamiento vivo que, por detrás, pudiese sostener todavía la absoluta nulidad que pretendía evocar. Para quien desee hablar de una "catástrofe de *Igitur*", tal vez la encuentre aquí. *Igitur* no sale de la habitación: la habitación vacía es él aún, él que se contenta con hablar de la habitación vacía y que para volverla ausente sólo tiene una palabra que no se basa en ninguna ausencia más original. Y si verdaderamente, para llegar soberanamente a la muerte, tiene que exponerse a la presencia de la muerte soberana, ese medio puro de una Medianoche que lo "tacha" y lo borra, tal confrontación, tal prueba decisiva se malogra, porque se realiza al abrigo de la conciencia, bajo su garantía y sin riesgo para ella.

Finalmente sólo queda el acto en la oscuridad de su seriedad, el frasco de veneno que se vacía, la gota de nada que se bebe, un acto evidentemente impregnado de conciencia, pero que no es decisivo sólo porque haya sido decidido, que lleva en sí mismo el espesor de la decisión. *Igitur* termina en forma bastante lamentable su monólogo con estas palabras: "Ha llegado para mí la hora de partir", donde se ve que todo queda por hacer, que no avanzó un paso hacia ese "por lo tanto" que representa su nombre, esa conclusión de sí mismo que querría obtener de sí mismo sólo porque, comprendiéndola, conociéndola en su carácter fortuito, cree entonces elevarla a la necesidad, anularla como azar ajustándose exactamente a la nulidad. ¿Pero cómo conocería *Igitur* el azar? El azar es esa noche que evitó, en la que sólo contempló su propia evidencia y su constante certeza. El azar es la muerte, y los dados que son arrojados al azar y por los cuales se muere sólo significan el movimiento azaroso que hace entrar en el azar. ¿"Los dados deben ser arrojados" a Medianoche? Pero precisamente Medianoche es la hora que no suena sino después de arrojados los dados, la hora que nunca llegó todavía, que no llega nunca, el puro futuro inasible, la hora eternamente pasada. Nietzsche ya se había enfrentado con la misma contradicción, cuando decía: "Muere en el momento justo." Ese momento justo, que es el único que equilibrará nuestra vida por una muerte soberanamente equilibrada, sólo podemos aprehenderlo como el secreto incognoscible, lo que podría aclararse si pudiésemos, ya muertos, mirarnos desde un punto desde el que nos sería dado abarcar como un todo nuestra vida y nuestra muerte, ese punto que tal vez sea la verdad de la noche de donde *Igitur* querría precisamente partir para hacer posible y justa su partida, pero que reduce a la pobreza de un reflejo. "Muere en el momento justo." Pero lo propio de la muerte es su injusticia, su falta de precisión, su llegar demasiado temprano o demasiado tarde, prematura y a destiempo, no llegando sino después de su llegada, el abismo del tiempo presente, el reino de un tiempo sin presente, sin ese punto justo que es el inestable equilibrio del instante por el cual todo se nivela.

Tal vez *Un golpe de dados** sea la comprobación de ese fracaso, la renuncia a dominar la desmesura del azar por una muerte soberanamente mesurada, pero no se podría decirlo con tanta certeza.

Es más bien por su abandono que *Igitur,* obra no inconclusa, sino abandonada, anuncia ese fracaso; de ese modo encuentra su sentido, escapa de la ingenuidad de una empresa lograda para convertirse en la fuerza y la obsesión de lo interminable. Durante treinta años *Igitur* acompaña a Mallarmé, así como, durante toda su vida, vela junto a él la esperanza de esa "gran Obra" que evoca misteriosamente frente a sus amigos y que terminó por hacer verosímil incluso ante sus ojos, e incluso ante los ojos del hombre que menos confiaba en lo imposible. Valéry, que más tarde se asombraba, nunca pudo curarse de esa herida, pero la disimuló por la exigencia de una concepción opuesta.

Un golpe de dados no es *Igitur* aunque retome casi todos sus elementos, no es *Igitur* invertido, el desafío abandonado, el sueño vencido, la esperanza convertida en resignación. Semejantes comparaciones no tendrían valor. *Un golpe de dados* no responde a *Igitur* como una frase responde a otra frase, una solución a un problema. UN GOLPE DE DADOS NUNCA ABOLIRÁ EL AZAR; esta palabra resonante en sí misma, la fuerza de su afirmación, el resplandor perentorio de su certeza, lo que hace de ella una presencia autoritaria que mantiene físicamente a toda la obra reunida, este rayo que parece caer, para consumir la loca creencia de *Igitur,* lejos de contradecirla, le otorga su última oportunidad, que no es la de querer anular el azar, aunque fuese por un acto de negación mortal, sino la de abandonarse por completo a ese azar, de consagrarlo entrando sin reservas en su intimidad con el abandono de la impotencia *"sin navío no importa dónde inútilmente"*. Nada es más impresionante, en un artista tan fascinado por el deseo de dominio, que esa palabra final en la que la obra brilla de pronto por encima de él, no ya necesaria, sino como un *"tal vez"* de puro azar, en la incertidumbre de *"la excepción",* no necesaria sino lo absolutamente no-necesario, constelación de la duda que sólo brilla en el cielo olvidado de la perdición. La noche de *Igitur* se convirtió en el mar, *"la anchurosa profundad", "la neutralidad idéntica del abismo", "torbellino de hilaridad y de horror".* Pero en la noche *Igitur* no buscaba más que a sí mismo, quería morir en el seno de su pensamiento. Hacer de la impotencia un poder, eso estaba en juego, eso nos fue dicho. En *Un golpe de dados,* el adolescente que, sin embargo, ha madurado, que ahora es "el Maestro", el hombre del dominio soberano, tal vez tenga en su mano la carta del triunfo, *"el único Número que no quiere ser otro",* pero esta posibilidad única por la que podría dominar la suerte no la juega, no más que lo eme puede jugarla el hombre que dispone del poder supremo, el de morir, pero que, sin embargo, muere fuera de ese poder, "cadáver separado por el brazo del secreto que detenta": imagen contundente que rechaza el desafío de la muerte voluntaria, esa muerte en que la mano tiene el secreto por el que somos arrojados fuera del secreto. Y esta posibilidad que no se juega, que no se realiza, no es siquiera un signo de sensatez, el fruto de una abstención meditada y resuelta, ella misma es algo fortuito, ligado al azar de una vejez que se ha vuelto incapaz, como si la impotencia debiera aparecérsenos bajo su forma más arruinada, que sólo es miseria y abandono, el porvenir irrisorio de alguien extremadamente viejo cuya muerte no es más que estar inútilmente inactivo. *"Un naufragio."* ¿Pero, qué ocurre en este naufragio? ¿Acaso la conjunción suprema, ese juego que se juega en el hecho de morir, no contra o con el azar, sino en la intimidad del azar, en esa región donde nada puede ser aprehendido, acaso esa relación con la imposibilidad puede aún prolongarse dando lugar a un *"Como si"*, con el cual se esbozaría el vértigo de la obra, delirio contenido por *"una pequeña razón viril"*, especie de *"reír"* "inquieto", "mudo", "expiatorio"? A esto, ninguna respuesta, ninguna otra certeza que la concentración del azar, su glorificación estelar, su elevación hasta el punto donde su ruptura *"se rebasa de ausencia"* "en algún sitio último que lo consagra".

"Si Lo hago (el cuento), estoy curado", esperanza cuya simplicidad nos conmueve. Pero el cuento no fue hecho: para la impotencia —este abandono donde la obra nos mantiene y donde nos exige que descendamos preocupados por aproximarnos a ella—, para esta muerte, no hay cura. La ausencia que Mallarmé esperó hacer pura, no es pura. La noche no es perfecta, no acoge, no se abre. No se pone al día por el silencio, el reposo, el cese de las tareas. En la noche, el silencio es palabra, y no es reposo, porque la posición falta. Allí reina lo incesante y lo ininterrumpido, no la certeza de la muerte realizada, sino "el eterno tormento de morir".

* Las citas de *Un coup de dès* que figuran en los párrafos siguientes fueron traducidas guiándonos por la versión castellana de Agustín Larraure, Córdoba, Editorial Mediterránea, 1943. [N. del T.].

3. Rilke y la exigencia de la muerte

Cuando Rilke se esfuerza por responder a su destino de poeta, por abrirse a esa mayor dimensión de sí mismo que no debe excluir aquello en que se convierte al morir, es evidente que los aspectos difíciles de la experiencia no lo hacen retroceder. Mira de frente lo que llama el espanto, que es lo más terrible. Es una fuerza demasiado grande para nosotros, nuestra propia fuerza que nos sobrepasa y que no reconocemos, pero que por eso debemos atraer hacia nosotros, volverla próxima a nosotros, hacernos en ella próximos a lo que le es próximo.

A veces habla de sobreponerse a la muerte. La palabra "sobreponerse" es una de esas palabras que su poesía necesita. Sobreponerse quiere decir sobrepasar, pero sosteniendo lo que nos sobrepasa, sin desviarnos ni tender hacia nada que esté más allá. Tal vez sea éste el sentido que Nietzsche da a la palabra de Zaratustra: "El hombre es algo que debe ser superado", no porque el hombre deba alcanzar un más allá del hombre: no hay nada que alcanzar, y si él es lo que Lo excede, este exceso no es nada que él pueda poseer ni ser. "Sobreponerse" está entonces muy lejos de "dominar". Uno de los errores de la muerte voluntaria es el deseo de ser dueño de su fin y de imponer todavía su forma y su límite a este último movimiento. Ese es el desafío de *Igitur*: asignar un término al azar, morir en el seno de sí en la transparencia de un acontecimiento que uno hizo semejante a sí mismo que anulamos y que puede entonces anularnos sin violencia. El suicidio está ligado a este deseo de morir evitando la muerte.

Cuando Rilke medita sobre el suicidio del joven conde Wolf Kalckreuth, meditación que toma la forma de un poema, lo que lo aleja de esta clase de muerte, es lo que ella implica de impaciencia e inatención. La impaciencia es una falta contra la madurez profunda que se opone a la acción brutal del mundo moderno, ese ajetreo que nos empuja a la acción y que se agita en la urgencia vacía de las cosas por hacer. La impaciencia también es una falta contra el sufrimiento: negándose a sufrir lo espantoso, sustrayéndose a lo insoportable, se sustrae al momento en que todo se invierte, cuando el mayor peligro se convierte en la seguridad esencial. La impaciencia de la muerte voluntaria es ese negarse a esperar, a esperar hasta alcanzar el centro puro donde nos encontraríamos en lo que nos excede.

*Como no has esperado que el peso se te vuelva insoportable: entonces se invierte y sólo es tan pesado por ser tan puro.**

Vemos entonces que la muerte demasiado rápida es un capricho infantil, una falta contra la espera, un gesto de inatención que nos hace extraños a nuestro fin, que pese al carácter resuelto del acontecimiento nos deja morir en un estado impropio y de distracción. Quien muere voluntariamente, eso apasionadamente mortal que es el hombre que con todas sus fuerzas quiere dejar de vivir, se sustrae a la muerte por la violencia del impulso que lo arranca de la vida. No hay que desear demasiado la muerte, no hay que ofuscar la muerte proyectando sobre ella la sombra de un deseo excesivo. Hay tal vez dos muertes distraídas: aquella en la que no hemos madurado, que no nos pertenece, y aquella que no maduró en nosotros y que adquirimos por la violencia. En los dos casos, porque no es muerte de nosotros mismos, porque es más nuestro deseo que nuestra muerte, corremos el peligro de perecer por falta de muerte sucumbiendo en la inatención final.

1. Búsqueda de una muerte justa

Parece entonces que fuera de todo sistema religioso o moral haya que preguntarse si no hay una muerte buena y una mala, una posibilidad de morir auténticamente, en regla con la muerte, y también una amenaza de morir mal, como por descuido, de una muerte inesencial y falsa, a tal punto que toda la vida podría depender de esa relación justa, de esa mirada clarividente dirigida hacia la profundidad de una muerte exacta. Cuando reflexionamos sobre la preocupación de una muerte justa y esa necesidad de ligar la palabra muerte con la palabra autenticidad, vemos que esa exigencia, que Rilke vivió intensamente bajo varias formas, tuvo para él un origen doble.

A. Morir fiel a sí mismo

Oh Señor, da a cada uno su propia muerte, el morir que surja verdaderamente de esta vida, donde encontró amor, sentido y desamparo.

---

* Las poesías han sido traducidas de la versión francesa de Blanchot por Víctor Goldstein, a quien agradecemos la ayuda que nos prestó. [N. del T.].

Este deseo tiene su raíz en una forma de individualismo que pertenece a fines del siglo xix y que Nietzsche, si se lo interpreta al pie de la letra, parece haber ennoblecido. Nietzsche también quisiera morir de su muerte. De allí la excelencia que reconoce a la muerte voluntaria. "Muere de su muerte, victorioso, aquel que la realiza..." "Pero odiada... es vuestra muerte gesticulante, que avanza arrastrándose como un ladrón." "Si no, vuestra muerte no habrá sido lograda." Morir uno mismo, de una muerte individual, individuo hasta el fin, único e indiviso: se reconoce allí el duro núcleo que no quiere dejarse quebrar. Se quiere morir, pero a su hora y a su manera. No se quiere morir como cualquiera, de una muerte cualquiera. El desprecio por la muerte anónima, por el "Se muere", es la angustia disfrazada que hace nacer el carácter anónimo de la muerte. O aun, se quiere morir, esto es noble, pero no fallecer.

Angustia de la muerte anónima

El desprecio no desempeña ningún papel en la intimidad discreta y silenciosa de Rilke. Pero la angustia por la muerte anónima confirmó en él una preocupación que habían despertado los pensamientos de Simmel, de Jacobsen y de Kierkegaard. *Malte* dio a esa angustia una forma que sería imposible separar del libro, si nuestro tiempo no hubiese contemplado aun más de cerca la muerte impersonal y el rostro que presta a los hombres. La angustia de Malte, por otra parte, está más bien en relación con la existencia anónima de las grandes ciudades, ese desamparo que convierte a algunos hombres en errantes, caídos fuera de sí mismos y fuera del mundo, ya muertos de una muerte ignorante que no se realiza. Ese es el horizonte propio de este libro: el aprendizaje del exilio, ese rozar el error que toma la forma concreta de la existencia vagabunda hacia donde se desliza el joven extranjero, exiliado de sus condiciones de vida, arrojado en la inseguridad de un espacio donde no podría vivir ni morir "él mismo".

Rilke afrontó lúcidamente y sostuvo virilmente ese miedo que surge en Malte, que lo lleva a descubrir "la existencia de lo terrible" en cada partícula de aire, angustia de la extrañeza opresiva cuando se pierden todas las seguridades protectoras y cuando de pronto se derrumba la idea de una naturaleza humana, de un mundo humano en el que se podría encontrar abrigo, Rilke que se quedó en París, en esta ciudad demasiado

grande y "llena de tristeza hasta el borde", y que se quedó "precisamente porque es difícil". Ve en esto la prueba decisiva, la que transforma, que enseña a ver, a partir de la cual uno puede volverse un "principiante en sus propias condiciones de vida". "Si aquí uno logra trabajar, se profundiza mucho." Sin embargo, cuando intenta dar forma a esa prueba en la tercera parte del *Libro de las horas,* ¿por qué parece desviarse de la muerte tal como la vio, cercanía aterrorizante de una máscara vacía, para reemplazarla por la esperanza de otra muerte que no nos sería ni extranjera ni pesada? ¿Esta fe que expresa, este pensamiento de que se puede morir saludado por una muerte nuestra, familiar y amigable, no marcaría el punto donde se sustrajo a la experiencia, envolviéndose en una esperanza destinada a consolar su corazón? Este retroceso existe, pero también hay algo más. Malte no encuentra sólo la angustia bajo la forma pura de lo terrible, descubre también lo terrible bajo la forma de la ausencia de angustia, en la insignificancia cotidiana. Nietzsche también lo había visto, pero lo aceptaba como un desafío: "No hay mayor trivialidad que la muerte." La muerte como trivialidad donde la muerte misma se degrada en nulidad vulgar, eso es lo que hace retroceder a Rilke, ese momento en que se revela tal como es, cuando morir y hacer morir ya no tienen más importancia que "beber un trago de agua o cortar un repollo". Muerte en masa, muerte en serie y de confección, hecha al por mayor para todos y donde cada uno desaparece apresuradamente, producto anónimo, objeto sin valor, a la imagen de las cosas del mundo moderno, del que Rilke siempre se apartó: ya se ve, por esas comparaciones, como se desliza de la neutralidad esencial de la muerte a la idea de que esa neutralidad no es sino una forma histórica y provisoria, la muerte estéril de las grandes ciudades.[6] A veces, cuando el miedo se apodera de él, no puede menos que oír el zumbido anónimo del "morir", que de ningún modo existe por culpa de los tiempos ni por negligencia de la gente: en todo tiempo, todos morimos como moscas que el otoño arroja en las habitaciones, donde giran ciegamente en un vértigo inmóvil, tapizando de golpe las paredes con sus muertes estúpidas. Pero, pasado el miedo, se asegura evocando el mundo más feliz de otro tiempo, y esa muerte de nada que lo hacía estreme-

6. "Es evidente que en razón de una producción intensa, cada muerte individual no está bien ejecutada, pero por otra parte importa poco. La cantidad es lo que cuenta. ¿Quién aprecia todavía una muerte bien ejecutada? Nadie. Incluso los ricos, que podrían ofrecerse ese lujo, dejaron de preocuparse por ello; el deseo de tener su propia muerte se hace cada vez más raro. Un tiempo más, y se hará tan raro como una vida personal." (*Los cuadernos de M.-L. Brigge.*)

cer le parece revelar solamente la indigencia de una época destinada al apresuramiento y a la distracción. "Cuando vuelvo a pensar en *nuestra casa* (donde ya no hay nadie) me parece que antes esto ocurría de otra manera. Antes uno sabía —o tal vez solamente sospechaba— que contenía su muerte como el fruto su carozo. Los niños tenían una pequeña, los adultos una grande. Las mujeres la llevaban en su seno, los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esa conciencia daba una dignidad, un orgullo silencioso." Es entonces cuando, surge en él la imagen de una muerte más altiva, la del Chambelán, donde la soberanía de la muerte, pese a que su omnipotencia monumental supera nuestras perspectivas humanas habituales, guarda al menos los rasgos de una superioridad aristocrática, temible, pero admirable.

La tarea de morir y la tarea artística

En este horror por la muerte en serie encontramos la tristeza del artista que reverencia las cosas bien hechas, que quiere hacer obra y hacer de la muerte su obra. Así, desde el comienzo, la muerte está en relación con el movimiento tan difícil de aclarar de la experiencia artística. Esto no quiere decir que debamos ser artistas de nosotros mismos, como se pretende de las bellas individualidades del Renacimiento; que debamos hacer de nuestra vida y de nuestra muerte un arte, y del arte una afirmación suntuosa de nuestra persona. Rilke no tiene ni la tranquila inocencia de este orgullo, ni tampoco la ingenuidad: no está seguro de sí ni de la obra, siendo, como es, contemporáneo de un tiempo crítico que obliga al arte a sentirse injustificado. El arte es tal vez un camino hacia sí mismo, Rilke es el primero en pensarlo, y tal vez también hacia una muerte que sería nuestra, pero, ¿dónde está el arte? El camino que nos conduce al arte es desconocido. La obra exige, en efecto, trabajo, práctica, saber, pero todas estas formas de aptitud se hunden en una inmensa ignorancia. La obra significa siempre: ignorar que ya hay un arte, ignorar que ya hay un mundo.

La búsqueda de una muerte que sería mía aclara, precisamente, por la oscuridad de sus vías, la dificultad de la "realización" artística. Cuando consideramos las imágenes que sirven para sostener el pensamiento de Rilke (la muerte madura en el seno de nosotros mismos es el fruto, fruto de dulzura y oscuridad, o bien verde y agrio, que nosotros, hojas y corteza, debe-

mos llevar y alimentar)[7] se ve claramente que busca hacer de nuestro fin algo distinto que un accidente, que sobrevendría de afuera para terminarnos apresuradamente: no sólo debe haber muerte para mí en el momento último, sino muerte desde el momento que vivo y en la intimidad y la profundidad de la vida. La muerte, por lo tanto, formaría parte de la existencia, viviría de mi vida, en lo más interior. Estaría hecha de mí y, tal vez, para mí, como un niño es el niño de su madre, imágenes que Rilke emplea también varias veces: engendramos nuestra muerte, o bien damos a luz el niño muerto al nacer de nuestra muerte, y pide:

Y darnos ahora (después de todos los dolores de las mujeres) la maternidad seria del hombre.

Figuras graves y que perturban, pero que guardan su secreto. Si acude a la imagen de la madurez vegetal u orgánica es para enfrentarnos con esa muerte que no queremos tratar, para mostrarnos que tiene un modo de existencia, y forzar nuestra atención y despertar nuestra preocupación frente a esa existencia. Existe, pero, ¿qué clase de existencia tiene? ¿Qué relación se establece, por esta imagen, entre el que vive y el hecho de morir? Se podría creer en un lazo natural, se podría pensar que, por ejemplo, yo produzco mi muerte, como el cuerpo engendra el cáncer. Pero esto no es así: aun si ese acontecimiento es una realidad biológica, siempre, más allá del fenómeno orgánico, es necesario interrogarse sobre el ser de la muerte. Uno no muere sólo de enfermedad, sino de su muerte, y por eso Rilke se negó tan brutalmente a saber de *qué* moría, no queriendo poner entre él y su fin la mediación de un saber general.

La intimidad con mi muerte parece entonces inabordable. No está en mí como la vigilancia de la especie o como una exigencia vital que, más allá de mi persona, afirmaría les propósitos más amplios de la naturaleza. Todas estas concepciones naturalistas son ajenas a Rilke: sigo siendo responsable de esa intimidad a la que no puedo acercarme; puedo, según una elección oscura que me incumbe, morir de la gran muerte que llevo en mí, pero también de esa pequeña muerte, agria y verde, de la

7 *Allí está la muerte No aquella cuya voz / los saludó maravillosamente en su infancia, / sino la pequeña muerte como aquí es comprendida, / mientras su propio fin pende en ellos como un fruto / agrio, verde y que no madura / Pues no somos más que la hoja y la corteza / La gran muerte que cada uno lleva dentro de sí, / es el fruto alrededor del cual todo cambia*

que no supe hacer un hermoso fruto, o también, de una muerte prestada y casual:

...no es nuestra propia muerte, sino una que nos llega al final, sólo porque no hemos madurado ninguna.

Muerte extranjera que nos hace morir en el desamparo de la extrañeza. Mi muerte debe volverse cada vez más interior: debe ser como mi forma invisible, mi gesto, el silencio de mi secreto más oculto. Tengo que hacer algo para hacerla, tengo que hacer todo, tiene que ser mi obra, pero esta obra está más allá de mí, es esa parte de mí que no ilumino, que no alcanzo y de la que no soy dueño. A veces, Rilke, en su respeto por el trabajo y las tareas cuidadosamente hechas, dice de esa muerte:

... era una muerte que un buen trabajo había profundamente formado, esa muerte propia que tanto nos necesita, porque la vivimos y de la que nunca estamos tan cerca como aquí.

La muerte sería entonces la indigencia que debemos colmar, la pobreza esencial que se parece a la de Dios, "la absoluta falta de ayuda que necesita de nuestra ayuda" y que no es temible más que por el desamparo que la separa de nosotros: sostener, dar forma a nuestra nada, ésa es la tarea. Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte.

LA PACIENCIA

Esta es la tarea, la que nos invita una vez más a relacionar el trabajo poético y el trabajo por el que debemos morir, pero que no aclara ni uno ni otro. Sólo queda el presentimiento de una actividad singular, poco aprehensible, esencialmente distinta de lo que en general llamamos actuar y hacer. La imagen de la lenta maduración del fruto, del invisible crecimiento de ese fruto que es el niño, nos sugiere la idea de un trabajo sin prisa, donde las relaciones con el tiempo están profundamente cambiadas, y cambiadas también las relaciones con nuestra voluntad que proyecta y que produce. Aunque la perspectiva sea distinta, encontramos la misma condena de la impaciencia que reconocimos en Kafka, el sentimiento de que el camino más corto es una falta contra lo indefinido, si nos conduce hacia lo que queremos alcanzar, lo que supera todo querer.[8] El tiempo tal como se expresa en la actividad de nuestro trabajo habitual es un tiempo que corta, que niega, pasaje apresurado del movimiento entre puntos que no deben retraerlo. La paciencia habla de otro tiempo, de otro trabajo, del que no vemos el fin, que no nos asigna ningún objetivo hacia el cual podamos lanzarnos mediante un proyecto rápido. La paciencia es aquí esencial, porque la impaciencia es inevitable en este espacio (el de la cercanía de la muerte y la cercanía de la obra) donde no hay límites ni formas, donde hay que sufrir el llamado desordenado de lo lejano: inevitable y necesario; quien no fuese impaciente no tendría derecho a la paciencia, ignoraría ese gran apaciguamiento que, dentro de la mayor tensión, no tiende más a nada. La paciencia es la prueba de la impaciencia, es su aceptación y su acogida, la armonía que aún quiere persistir en la más extrema confusión.[9]

Esta paciencia no es inactuante, aun cuando nos aleje de todas las formas de la acción cotidiana. Pero su manera de hacer es misteriosa. La tarea que es para nosotros la formación de nuestra muerte nos lo deja adivinar: parece que tuviéramos que hacer algo que, sin embargo, no podemos hacer, que no depende de nosotros, de lo que dependemos, de lo que ni siquiera dependemos, porque se nos escapa y le escapamos. Decir que Rilke afirma la inmanencia de la muerte en la vida es hablar, sin duda, con exactitud, pero también es considerar su pensamiento en un solo aspecto: esa inmanencia no está dada, debemos realizarla, es nuestra tarea, y esa tarea no consiste sólo en humanizar o dominar mediante un acto paciente la extrañeza de nuestra muerte, sino en respetar su "trascendencia"; en ella hay que entender lo absolutamente extraño, obedecer a lo que nos supera y

8. Van Gogh apela constantemente a la paciencia: "¿Qué es dibujar? ¿Cómo se llega a eso? Es la acción de abrirse paso a través de un muro invisible de hierro, que parece encontrarse entre lo que se siente y lo que se puede. Cómo se debe atravesar ese muro, porque de nada sirve golpear fuerte, hay que mirar ese muro y atravesarlo con la lima, lentamente y con paciencia, según lo entiendo." "No soy un artista —qué grosería— incluso pensarlo de sí mismo —se podría no tener paciencia, no aprender de la naturaleza a tener paciencia viendo levantarse el trigo, silenciosamente, crecer las cosas— podría uno estimarse algo tan absolutamente muerto como para pensar que ni siquiera se pueda crecer... Digo esto para mostrar qué tonto me parece hablar de artistas dotados o no dotados."

9. Si se compara esta paciencia con la peligrosa movilidad del pensamiento romántico, aparece como su intimidad, pero también como la pausa interior, la expiación en el seno mismo de la falta (aunque en Rilke la paciencia significa frecuentemente una actitud más humilde, el retorno a la tranquilidad silenciosa de las cosas por oposición a la fiebre de las tareas, o incluso la obediencia a la caída que, atrayendo la cosa hacia el centro de gravedad de las fuerzas puras, hace que ella se apoye y descanse en su plenitud inmóvil).

ser fieles a lo que nos excluye. ¿Cómo hacer para morir sin traicionar esa alta potencia que es la muerte? Doble tarea entonces: morir de una muerte que no me traicione a mí mismo; morir yo mismo sin traicionar la verdad y la esencia de la muerte.

B. Morir fiel a la muerte

Allí encontramos la otra exigencia, donde se origina, para Rilke, la imagen de la muerte personal. La angustia de la muerte anónima, la angustia del "Se muere" y la esperanza del "Yo muero", reducto del individualismo, lo invitan a dar *su* nombre y *su* rostro al instante de morir: no quiere morir como una mosca, en el zumbido de la tontería y la nulidad; quiere tener su propia muerte y ser nombrado, saludado por esa muerte única. Es acosado, en esa perspectiva, por el yo que quiere morir yo, resto de una necesidad de inmortalidad concentrada en el hecho mismo de morir, de tal modo que mi muerte sea el momento de mi mayor autenticidad, hacia la que "yo" me lanzo como hacia la posibilidad que me es absolutamente propia, que sólo es apropiada para mí y que me mantiene en la dura soledad de ese yo puro.

Sin embargo, Rilke no piensa sólo en la angustia de dejar de ser uno mismo. También piensa en la muerte, en la experiencia suprema que representa, por eso, experiencia espantosa, cuyo espanto nos aleja y que con ese alejamiento se empobrece. Los hombres retrocedieron frente a la parte oscura de ellos mismos, la rechazaron y excluyeron, y así ella se volvió extraña, se convirtió en una enemiga, potencia mala a la que se sustraen por una constante distracción, o que desnaturalizan por el miedo que los lleva a alejarse. Esto es penoso, hace de nuestra vida una región que es un desierto de miedo doblemente empobrecido: empobrecido por la pobreza de ese temor que es un temor malo, y empobrecido de muerte porque ese pobre temor la arroja obstinadamente fuera de nosotros. Hacer de la muerte mi muerte, ya no es entonces mantenerme yo hasta en la muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía, leerla como mi verdad secreta, lo espantoso donde reconozco lo que soy cuando soy más grande que yo, absolutamente yo mismo o lo absolutamente grande.

Así, esta preocupación desplaza lentamente el centro de los pensamientos de Rilke: ¿seguiremos considerando la muerte como la extrañeza incomprensible, o aprenderemos a atraerla hacia la vida, a hacer de ella el otro nombre, el otro aspecto de

la vida? La guerra hace más apremiante y más atormentada esta preocupación. El horror de la guerra ilumina sombríamente lo que hay de inhumano para el hombre en ese abismo: sí, la muerte es la parte adversa, la parte opuesta, invisible que hiere en nosotros lo mejor, que hace que todas nuestras alegrías desaparezcan. Esa sospecha es fuerte en Rilke, a quien la guerra de 1914 devasta de todas maneras. De allí la energía que muestra para enfrentar la aparición surgida de las tumbas. En el *Bardo Thödol*, el *Libro de los muertos* tibetano, el muerto, durante el período de indecisión en que sigue muriendo, es enfrentado primero con la clara luz primordial, luego con las divinidades apacibles, luego con la figura terrorífica de las divinidades irritadas. Si no tiene la fuerza de reconocerse en esas imágenes, si no ve en ellas la proyección de su alma espantada, ávida y violenta, si trata de huir, les dará realidad y espesor, y él mismo volverá a caer en el extravío de la existencia. Rilke nos invita a una purificación semejante en la vida misma, pero la muerte no es ya la denuncia de la apariencia ilusoria en la que vivimos, sino que forma con la vida un todo, el vasto espacio de la unidad de los dominios. Confianza en la vida, y en nombre de la vida, en la muerte: si negamos la muerte, es como si negáramos los aspectos graves y difíciles de la vida, como si sólo tratásemos de acoger las partes mínimas de la vida; entonces, nuestros placeres también serían mínimos. "Quien no consiente a lo espantoso de la vida, quien no lo saluda con gritos de alegría, nunca entra en posesión de los poderes indecibles de nuestra vida, queda al margen, no habrá sido, cuando llegue la decisión, ni un vivo ni un muerto."[10]

---

10. En este esfuerzo por "reforzar la familiaridad confiada en la muerte a partir de las alegrías y esplendores más profundos de la vida", Rilke intenta sobre todo dominar nuestro miedo. Lo que tememos como enigma, sólo nos es desconocido por el error de nuestro miedo que le impide hacerse conocer. Es nuestro terror quien crea lo terrorífico. Es la fuerza de nuestra exclusión que, cuando sobreviene, nos impone el horror de ser excluidos de nosotros. Rilke no coloca la muerte en el pináculo, intenta primero una reconciliación: quiere que nos sintamos en confianza en esa oscuridad a fin de que ella se ilumine. Pero como ocurre en toda mediación, lo que era la realidad y la fuerza que nos supera, adecuándose a nuestra medida, corre el peligro de perder la significación de su desmesura. La extrañeza, superada, se disuelve en una intimidad insulsa que sólo nos muestra nuestro propio saber. Rilke dice de la muerte: "Conténtese con creer que ella es una amiga, su amiga más profunda, tal vez la única, que nuestra conducta y nuestras incertidumbres no pierden nunca, nunca." Puede que así la experiencia no nos desoriente más, pero así nos deja en la vieja ruta de nuestra realidad habitual Para que sea "la que despierta", tiene que ser "la extranjera". No se puede, a la vez, acercar a nosotros la muerte y esperar que ella nos enseñe la verdad de lo lejano. Rilke dice todavía: "La muerte no está más allá de nuestras fuerzas; es la medida en el borde del vaso: estamos llenos cada vez que

La experiencia de *Malte* fue decisiva para Rilke. Este libro es misterioso porque gira alrededor de un centro oculto al que el autor no pudo aproximarse. Este centro es la muerte de Malte o el instante de su hundimiento. Toda la primera parte del libro lo anuncia, todas las experiencias tienden a abrir, por debajo de la vida, la prueba de la imposibilidad de esa vida, espacio sin fondo donde se desliza, cae, pero esa caída nos es disimulada. Es más, a medida que se escribe, el libro no parece desarrollarse más que para olvidar esa verdad, y se hunde en las distracciones donde lo inexpresado aparece cada vez más lejos. Rilke, en sus cartas, habló siempre del joven Malte como de un ser enfrentado con una prueba a la que debía sucumbir. "¿Acaso esta prueba no superó sus fuerzas, acaso pudo soportarla, aunque estuviese convencido teóricamente de su necesidad, tan convencido que la continuó con perseverancia instintiva hasta que ella terminó por unírsele para no abandonarlo más? El libro de *Malte Laurids Brigge,* si alguna vez se escribe, sólo será el libro de este descubrimiento que se presenta justamente a quien no puede soportarlo. Tal vez, a pesar de todo, ha sostenido victoriosamente la prueba, puesto que escribió la muerte del Chambelán. Pero, como Raskolnikov agotado por su acción, se quedó en el camino, incapaz de continuar actuando en el momento en que la acción debía comenzar, de modo que, nuevamente conquistada, su libertad se volvió contra él, e indefenso, lo desgarró."

El descubrimiento de Malte es el de esa fuerza demasiado grande para nosotros que es la muerte *impersonal,* que es el exceso de nuestra fuerza, lo que la excede y la haría prodigiosa si lográsemos hacerla nuestra otra vez. Descubrimiento que no puede dominar, en el que no puede asentar su arte. ¿Qué ocurre entonces? "Durante algún tiempo todavía, voy a poder escribir todo esto, y testimoniar. Pero llegará el día en que mi mano me será distante, y cuando le ordene escribir trazará palabras que no habré consentido. Llegará el tiempo de la otra explicación, donde las palabras se desenlazarán, donde cada significado se diluirá como una nube y se abatirá como la lluvia. Pese a mi miedo, soy como alguien que se enfrenta a grandes cosas, y recuerdo que antes sentía resplandores similares cuando iba a escribir. Pero esta vez, yo seré escrito. Seré la impresión que va a metamorfosearse. ¡Haría falta tan poco, y yo podría, ah, comprender todo, acceder a todo! Un paso solamente, y mi profunda miseria sería felicidad. Pero no puedo dar este paso. Me he caído y no puedo levantarme porque estoy quebrado." Puede decirse que el relato se acaba allí, es el extremo desenlace más allá del cual todo debe hacerse silencioso y, sin embargo, cosa extraña, estas páginas no son más que el principio del libro que no sólo continúa, sino que poco a poco y en toda la segunda parte se aleja cada vez más de la prueba personal inmediata, no alude a ella más que con una prudente reserva, aunque Malte hable de la sombría muerte de Carlos el Temerario o de la locura del rey, para no hablar de su muerte ni de su locura. Todo ocurre como si Rilke ocultase el final del libro en el comienzo, para demostrarse que después de este final algo sigue siendo posible, que no es el espantoso trazo final después del cual no queda nada por decir. Y a pesar de esto, se sabe que la terminación de *Malte* marcó para quien lo había escrito el comienzo de una crisis de diez años. La crisis tiene, sin duda, otros fundamentos, pero él mismo la relacionó siempre con este libro donde sentía haber dicho todo y, sin embargo, haber sustraído lo esencial, de modo que su héroe, su doble, erraba aún alrededor de él, como un muerto mal enterrado que quería permanecer siempre bajo su mirada. "Sigo siendo el convaleciente de este libro." (1912.) "Con una desesperación consecuente, *Malte* llegó a estar detrás de todo, en cierta medida, detrás de la muerte de tal modo que ya nada me es posible, ni siquiera morir." (1910.) Palabras que es necesario retener, raras en la experiencia de Rilke y que aquí la muestran abierta sobre esta región nocturna donde la muerte no aparece más como la posibilidad más propia, sino como la profundidad, vacía de la imposibilidad, región de la que se apartó en general y en la que, sin embargo, erró durante diez años, reclamado por la obra y la exigencia de la obra.

Prueba que sostiene con paciencia, con asombro doloroso y con la inquietud de un errante sin relación consigo mismo. Se ha observado que en más de cuatro años vivió en medio centenar de lugares diferentes. Aun en 1919 escribe a una amiga: "Mi interior se ha cerrado cada vez más, como para protegerse, se me ha vuelto inaccesible y ahora no sé si en mi centro aún existe la

---

queremos alcanzarla, y estar llenos significa para nosotros estar pesados: es todo." La muerte es aquí el signo de una existencia plena: el temor de morir sería temor de ese peso por el cual somos plenitud y autenticidad, sería la preferencia tibia por lo insuficiente... El deseo de morir expresaría entonces, al contrario, una cierta necesidad de plenitud, sería la aspiración hacia el borde extremo, el impulso del líquido que quiere llenar el vaso. ¿Pero es bastante alcanzar el borde? "Desbordar", esa es la secreta pasión líquida, la que no conoce medida. Y desbordar no significa la plenitud sino el vacío, el exceso respecto del cual lo lleno no es bastante.

fuerza de entrar en las relaciones del mundo y de realizarlas, o si allí sólo se conserva silenciosamente la tumba de mi alma de entonces." ¿Por qué estas dificultades? Porque todo el problema consiste para él en comenzar, a partir de ese punto en que el "desaparecido" se ha quebrado. ¿Cómo hacer de lo imposible el comienzo? "Desde hace cinco años, desde que se acabó *Malte*, me siento como un principiante y, en verdad, como alguien que no principia." Más tarde, cuando su paciencia y su consentimiento le hayan hecho salir de esta "región perdida y desolada" permitiéndole encontrar su verdadera palabra de poeta, la de las "Elegías", dirá claramente que, en esta nueva obra, a partir de los mismos hechos que habían vuelto *imposible* la existencia de Malte, la vida se hace nuevamente *posible* y, además, dirá que no encontró la salida retrocediendo, sino al contrario, llevando más lejos el duro camino.

2. El espacio de la muerte

"En las Elegías, la afirmación de la vida y la afirmación de la muerte se revelan como formando una sola. Admitir la una sin la otra es, y éste es un descubrimiento que celebramos aquí, una limitación que finalmente excluye todo el infinito. La muerte es ese aspecto de la vida que no está vuelto hacia nosotros, ni iluminado por nosotros; es necesario tratar de tener la mayor conciencia posible de que nuestra existencia se apoya en los dos reinos ilimitados y que se alimenta inagotablemente de los dos... La verdadera forma de la vida se extiende a través de los dos dominios, la sangre del circuito más grande corre a través de los dos: no hay un más acá ni un más allá, sino la gran unidad..."

La celeridad que alcanzó esta carta a Hulewicz, y que hizo conocer más los pensamientos con los cuales intentaba comentar los poemas que los mismos poemas, muestra hasta qué punto preferimos sustituir con ideas interesantes el puro movimiento poético, y es impresionante que el poeta mismo trate constantemente de liberarse de la oscura palabra, comprendiéndola en lugar de expresarla, como si en la angustia de las palabras que sólo está destinado a decir y no a leer quisiera persuadirse de que, a pesar de todo, se oye, tiene el derecho de leer y comprender.

El otro lado

La lectura de Rilke "elevó" al rango de pensamientos una parte de su obra. Ella traduce su experiencia. Como se sabe, Rilke rechaza la solución cristiana: es aquí abajo, "en una conciencia puramente terrestre, profundamente terrestre, bienaventuradamente terrestre", que la muerte es un más allá que tenemos que aprender, reconocer y acoger, y tal vez promover. Por lo tanto, no sólo existe en el momento de la muerte: en todo momento somos sus contemporáneos. ¿Por qué, entonces, no tenemos acceso inmediatamente a este otro lado, a lo que es la vida misma, pero, desde otro punto de vista, convertida en lo otro, en el otro aspecto? En la imposibilidad de acceder a ella, podríamos contentarnos con reconocer la definición de esta región: ella "es el lado que no está orientado hacia nosotros, ni iluminado por nosotros". Sería, por lo tanto, lo que esencialmente se nos escapa, una especie de trascendencia, pero de la que no podemos decir que tenga valor ni realidad, de la que sólo nos sabemos "apartados".

¿Pero por qué "apartados"? ¿Qué es lo que nos impide volvernos hacia ella? Aparentemente, nuestros límites. Somos seres limitados. Cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Cuando estamos aquí, es a condición de renunciar a allá: el límite nos mantiene, nos retiene, nos empuja hacia lo que somos, nos vuelve hacia nosotros, nos aparta de lo otro, hace de nosotros seres apartados. Acceder al otro lado sería entonces entrar en la libertad de lo que no tiene límites. ¿Pero no somos acaso, de algún modo, esos seres liberados del aquí y del ahora? Tal vez sólo vea lo que está delante de mí, pero puedo representarme lo que está detrás. ¿Acaso no puedo, por la conciencia, estar en un tiempo distinto del tiempo en el que estoy, siempre dueño y capaz de lo otro? Sí, es verdad, pero ésa es también nuestra desgracia. Por la conciencia, escapamos de lo que está presente, pero nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia "del estar frente a"; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros.

Esto se llama destino: estar de frente
y nada más que esto y siempre de frente.

Tal es la condición humana: no poder relacionarse más que con cosas que nos apartan de otras cosas, y lo que es más grave,

estar, en todo, presente para sí, y en esta presencia, tener cada cosa frente a sí, separado de ella por este *vis-à-vis* y separado de sí por esta interposición de sí mismo.

Ahora se puede decir que lo que nos excluye de lo ilimitado es que somos seres privados de límites. Creemos que cada cosa finita nos aparta del infinito de todas las cosas, pero no menos nos aparta nuestro modo de aprehenderla para hacerla nuestra representándola, para convertirla en un objeto, una realidad objetiva, para establecerla en el mundo de nuestro uso retirándola de la pureza del espacio. "El otro lado" está allí donde dejaríamos de ser, en una sola cosa, apartados de ella por nuestra manera de mirarla, apartados de ella por nuestra mirada.

Intensamente, la criatura ve con sus ojos
lo abierto. Sólo nuestros ojos están
como invertidos...

Acceder al otro lado sería entonces transformar nuestra manera de tener acceso. Rilke piensa que es la conciencia, tal como su tiempo la concibe, el principal impedimento. En la carta del 25 de febrero de 1926, precisa que el débil "grado de conciencia" es lo que favorece al animal, permitiéndole entrar en la realidad sin tener que ser su centro. Por "Abierto, no entendemos el cielo, el aire, el espacio, que para el observador son aún objetos y por lo tanto opacos. El animal, la flor, *es* todo esto sin darse cuenta, y de este modo tiene frente a sí, más allá de sí, esta libertad indescriptiblemente abierta que, para nosotros, sólo tiene tal vez su equivalente extremadamente pasajero en los primeros instantes del amor, cuando el ser ve en el otro, en el amado, su propia extensión, o aun en la efusión hacia Dios".

Es claro que aquí Rilke enfrenta la idea de una conciencia cerrada sobre sí misma, habitada por imágenes. El animal está allí donde mira, y su mirada no lo refleja ni refleja la cosa sino que lo abre sobre ella. El otro lado, que Rilke llama también "la pura relación", es entonces la pureza de la relación, el hecho de estar, en esta relación, fuera de sí, en la cosa misma y no en una representación de la cosa. La muerte sería, en este sentido, el equivalente de lo que se llamó intencionalidad. Por la muerte, "miramos hacia afuera con la mirada de un animal". Por la muerte, los ojos *se* invierten, y esa inversión es el otro lado, y el otro lado es el hecho de vivir no ya apartado sino orientado, introducido en la intimidad de la conversión, no privado de conciencia sino, por la conciencia, establecido fuera de ella, arrojado en el éxtasis de este movimiento.

Reflexionemos sobre los dos obstáculos: uno se refiere a la localidad de los seres, a su límite temporal o espacial, es decir, a lo que se podría llamar *una mala extensión* donde una cosa reemplaza necesariamente a otra, no se deja ver más que ocultando a la otra, etcétera. La segunda dificultad provendría de *una mala interioridad,* la de la conciencia, donde, sin duda, estamos desligados de los límites del aquí y del ahora, donde disponemos de todo en el seno de nuestra intimidad, pero donde también, por esta intimidad cerrada, somos excluidos del verdadero acceso a todas las cosas, excluidos además de las cosas, por la disposición imperiosa que las violenta, esta actividad realizadora que nos vuelve poseedores, productores, preocupados por los resultados y ávidos de objetos.

Por un lado entonces, un mal espacio, por el otro, un mal "interior": sin embargo, por un lado la realidad y la fuerza del afuera, por otro la profundidad de la intimidad, la libertad y el silencio de lo invisible. ¿No podría haber un punto en que el espacio fuese a la vez intimidad y afuera, un espacio que afuera fuese ya intimidad espiritual, una intimidad que, en nosotros, fuese la realidad del afuera, tal que en ella estaríamos afuera en nosotros, en la intimidad y la amplitud íntima de este afuera? Es lo que la experiencia de Rilke, "mística" primero (la que encuentra en Capri y en Duino)[11] y luego poética, lo lleva a reconocer, al menos a entrever y a presentir, tal vez a llamar, expresándolo. Lo llama *Weltinnenraum,* el espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad y la libre comunicación de una y otra, libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado.

A *través de todos los seres pasa el espacio único:*
espacio interior del mundo. En silencio los pájaros
vuelan a través de nosotros. Y yo que quiero crecer,
yo miro hacia afuera y es en mí que el árbol crece.[12]

EL ESPACIO INTERIOR DEL MUNDO

¿Qué se puede decir de esto? ¿Cuál es exactamente esta interioridad del exterior, esta extensión en nosotros donde "el infinito

11 Se encuentra el relato con el título de "Aventure I, Aventure II", en los *Fragments en prose*

12. Poema fechado en agosto de 1914.

—como dice refiriéndose a la experiencia de Capri— penetra tan íntimamente que es como si las estrellas que se encienden reposaran ligeramente en su pecho'? ¿Puede verdaderamente accederse a ella? ¿Y por qué medios, ya que no podemos salir de la conciencia que es nuestro destino y que en ella nunca estamos en el espacio sino en el "estar frente a" de la representación y además siempre preocupados por actuar, hacer y poseer? Rilke nunca se aparta de la afirmación decidida de lo Abierto, pero varía mucho cuando mide nuestro poder de aproximarnos a él. A veces, parece que el hombre está siempre excluido. A veces, deja una esperanza a los "grandes movimientos del amor", cuando el ser va más allá de aquel que ama, es fiel a la audacia de este movimiento que no conoce detención ni límite, no quiere ni puede reposar en la otra persona, la desgarra o la supera para que no sea la pantalla que nos arrebataría el afuera: condiciones tan pesadas que nos hacen preferir el fracaso. Amar es siempre amar a alguien, tener a alguien ante sí, mirar sólo a él y no más allá de él, salvo por descuido en el impulso de la pasión sin objeto, de modo que, finalmente, el amor nos aparta en vez de orientarnos hacia lo Abierto. Incluso el niño, que está más cerca del puro peligro de la vida inmediata,

...al niño, ya
lo volvemos y forzamos a mirar atrás
del mundo de las formas y de lo no Abierto, que
en el rostro del animal es tan profundo...

E incluso el animal, para quien "el ser es sin fin, sin contorno y sin mirada sobre sí mismo", que "donde nosotros vemos el porvenir ve todo, y se ve en todo a salvo para siempre", a veces él también soporta "el peso y la preocupación de una gran melancolía", la inquietud de estar separado de la beatitud original y alejado de la intimidad de su hálito.

Se podría decir, entonces, que lo Abierto es absoluta incertidumbre, y que nunca, sobre ningún rostro y en ninguna mirada, hemos advertido su reflejo, porque todo espejismo es ya el de una realidad figurada. *Siempre es el mundo y nunca una Ninguna parte sin no.* Esta incertidumbre es esencial: aproximarnos a lo Abierto como a algo seguro sería estar seguro de no hallarlo. Lo que asombra, y es la particularidad de Rilke, es cómo, no obstante, sigue estando seguro de lo incierto, cómo va apartando las dudas de lo incierto, para afirmarlo en la esperanza más que en la angustia, con una confianza que no ignora que la tarea es difícil, pero renueva constantemente el anuncio

feliz de su realización. Como si estuviese seguro de que en nosotros, por el hecho mismo de que somos "apartados", existe la posibilidad de orientarnos a lo Abierto, la promesa de una conversión esencial.

Efectivamente, si volvemos a los dos obstáculos que en la vida nos encaminan hacia una vida limitada, parece que el obstáculo principal —ya que los animales que no la poseen acceden a lo que nos está cerrado—, esta mala interioridad que es la nuestra, esta mala conciencia, puede convertirse, sin embargo, de conciencia que encierra y despide en poder de acoger y de adhesión: no ya lo que nos separa de las cosas reales sino lo que nos las restituye en este punto donde escapan del espacio divisible para entrar en la extensión esencial. Nuestra mala conciencia no es mala porque es interior y libre fuera de los límites objetivos, sino porque no es bastante interior ni es libre; ella en quien, como en el afuera malo, reinan los objetos, la preocupación por los resultados, el deseo de tener, la codicia que nos liga a la posesión, la necesidad de seguridad y de estabilidad, la tendencia a saber para estar seguro, tendencia a "darse cuenta" que se convierte necesariamente en inclinación a contar y reducir todo a cuentas, el mismo destino del mundo moderno.

Si existe entonces una esperanza de volvernos hacia una intimidad más profunda es desviándonos cada vez más por una conversión de la conciencia que, en lugar de llevarla hacia lo que llamamos lo real y que no es más que la realidad objetiva, donde permanecemos en la seguridad de las formas estables y de las existencias separadas, en lugar también de mantenerla en la superficie de sí misma, en el mundo de las representaciones que no es más que el doble de los objetos, la desviase hacia una intimidad más profunda, hacia lo más interior y lo más invisible, cuando ya no estamos preocupados por hacer y actuar, sino libres de nosotros y de las cosas reales y de los fantasmas de las cosas, "abandonados, expuestos en las montañas del corazón", lo más cerca posible de este punto donde "el interior y el exterior se reúnen en un solo espacio continuo".

Novalis había expresado seguramente una aspiración semejante, cuando decía: "Soñamos viajar por el universo. ¿El universo no está entonces en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia el interior conduce el camino misterioso. La eternidad está en nosotros con sus mundos, pasado y futuro." Y cuando Kierkegaard despierta de la profundidad de la subjetividad y quiere liberarla de las categorías y de las posibilidades generales para recuperarla en su singularidad, dice algo que Rilke ha oído sin duda. Sin embargo, la experiencia de

Rilke tiene rasgos particulares: es extraña a la violencia imperiosa y mágica por la cual, en Novalis, el interior afirma y suscita el exterior. No es menos extraña a todo lo que trascienda lo terrestre: si el poeta va hacia lo más interior no es para surgir en Dios sino para surgir al afuera y ser fiel a la tierra, a la plenitud y a la superabundancia de la existencia terrestre, cuando ella irrumpe fuera de los límites en su fuerza que excede y sobrepasa todo cálculo. Además la experiencia de Rilke tiene tareas propias. Estas tareas son esencialmente las de la palabra poética. Y es aquí donde su pensamiento se eleva a su más alta condición. Se alejan entonces las tentaciones teosóficas que entorpecen tanto sus ideas sobre la muerte como las hipótesis sobre la conciencia, e incluso la idea de lo Abierto, que a veces tiende a convertirse en una región existente, y no en la exigencia de la existencia o la intimidad excesiva, sin límite, de esta exigencia.

LA CONVERSIÓN: TRANSMUTACIÓN EN LO INVISIBLE

Sin embargo, ¿qué pasa cuando, apartándonos cada vez más del exterior, descendemos hacia este espacio imaginario que es la intimidad del corazón? Podríamos suponer que aquí la conciencia busca la inconsciencia como salida, que sueña perderse en la ceguera instintiva donde encontraría la gran pureza ignorante del animal. No es así. Salvo en la III Elegía donde lo elemental habla, Rilke siente esta interiorización más bien como una transmutación de las mismas significaciones. Se trata —lo dice en su carta a Hulewicz— "de tomar la mayor conciencia posible de nuestra existencia", y dice en la misma carta: "No sólo debemos utilizar todas las formas del aquí en el interior de los límites del tiempo, sino que debemos establecerlas —tanto como podamos— en las significaciones superiores de las que participamos..." Las palabras "significaciones superiores" indican que esta interiorización que invierte el destino de la conciencia, purificándola de todo lo que representa y produce, de todo lo que hace de ella un sustituto de este real objetivo que se llama mundo —conversión que no puede compararse a la reducción fenomenológica, pero que, sin embargo, la evoca—, no va hacia el vacío del no-caber, sino hacia significaciones más altas o más exigentes, tal vez más próximas también de su fuente y del surgimiento de esta fuente. Entonces esta conciencia más interior es también más consciente, lo que para Rilke quiere decir que "somos introducidos en ella en coordenadas independientes del tiempo y del espacio, de la existencia terrestre" (no se trata entonces más que de una conciencia más amplia, más distendida), pero también quiere decir: más pura, más cerca de la exigencia que la funda y que la convierte no en la mala intimidad que nos encierra sino en la fuerza que supera y donde la intimidad es el estallido y el surgimiento del afuera.

¿Pero cómo es posible esta conversión? ¿Cómo se realiza? ¿Y qué es lo que le da autoridad y realidad, si no debe reducirse a la incertidumbre de estados "extremadamente momentáneos" y tal vez irreales?

Por la conversión, todo se orienta hacia el interior. Esto significa que nos orientamos nosotros, pero que también orientamos todo, todas las cosas en las que participamos. Este es el punto esencial. El hombre está ligado a las cosas, está en medio de ellas, y si renuncia a su actividad realizadora y representativa, si se retira aparentemente en sí mismo, no es para licenciar todo lo que no es él, las humildes y caducas realidades, sino más bien para arrastrarlas consigo, para hacerlas participar de esta interiorización donde pierden su valor de uso, su naturaleza falseada y donde pierden también sus estrechos límites para penetrar en la verdadera profundidad. Esta conversión aparece entonces como un inmenso trabajo de transmutación, en el que las cosas, todas las cosas, se transforman y se interiorizan haciéndosenos interiores y naciéndose interiores a sí mismas: transformación de lo visible en invisible y de lo invisible en cada vez más invisible, allí donde el hecho de ser no-iluminado no expresa una simple privación sino el acceso al otro lado "que no está orientado hacia nosotros ni iluminado por nosotros". Las fórmulas de Rilke han repetido esto de muchas maneras y figuran entre las que el lector francés más conoce: "Somos las abejas de lo Invisible. Locamente libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible." Nuestra tarea es impregnar de esta tierra provisoria y perecedera tan profundamente nuestro espíritu, con tanta pasión y paciencia, que su esencia resucite en nosotros invisible..."

Cada hombre está llamado a recomenzar la misión de Noé. Debe convertirse en el arca íntima y pura de todas las cosas, el refugio donde ellas se amparan, donde, no obstante, no se contentan con conservarse tal como son, tal como se imaginan ser, estrechas, caducas, trampas de la vida, sino donde se transforman, pierden su forma, se pierden para entrar en la intimidad de su reserva, allí donde están preservadas de sí mismas, no tocadas, intactas, en el punto puro de lo indeterminado. Sí, cada hombre es Noé, pero en realidad lo es de un modo extraño y su misión consiste menos en salvar todas las cosas del diluvio que

en sumergirlas, al contrario, en un diluvio más profundo en el que desaparezcan, prematura y radicalmente. En esto reside la vocación humana. Si todo visible debe hacerse invisible, si esta metamorfosis es el objetivo, bien superfina parece nuestra intervención: la metamorfosis se realiza perfectamente por sí misma, porque todo es perecedero, porque, dice Rilke en la misma carta, "lo perecedero se abisma en todas partes en un ser profundo". ¿Qué tenemos que hacer entonces nosotros, que somos los menos durables, los más dispuestos a desaparecer? ¿Qué podemos ofrecer en esta tarea de salvación? Precisamente esto: nuestra rapidez para desaparecer, nuestra aptitud para perecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte.

El espacio de la muerte y el espacio de la palabra

Hemos encontrado la verdad de nuestra condición y el peso de nuestro problema. Rilke, al final de las *Elegías,* emplea estas palabras: "los infinitamente muertos", término ambiguo, pero se puede decir de los hombres que son infinitamente mortales, un poco más que mortales. Toda cosa es perecedera, pero nosotros somos los más perecederos, todas las cosas pasan, se transforman, pero nosotros queremos la transformación, queremos pasar y nuestro querer es esta superacción. De allí el llamado: *Desea la metamorfosis (Wolle die Wandlung).* No hay que quedarse sino pasar. *Ninguna parte es permanecer (Bleiben ist nirgends). Lo que se encierra en el hecho de permanecer ya está petrificado.* Vivir ya es tomar licencia, ser licenciado y licenciar lo que es. Pero podemos adelantarnos a esta separación y, mirándola como si estuviese detrás nuestro, hacer de ella el momento donde, desde ya, tocamos el abismo, tenemos acceso al ser profundo.

Vemos así que la conversión, este movimiento que conduce hacia lo más interior, obra donde nos transformamos, transformando todo, tiene algo que ver con nuestro fin, y esta transformación, esta realización de lo visible en lo invisible que es nuestra tarea, es la misma tarea de morir que nos ha sido hasta aquí tan difícil de reconocer, que es un trabajo, pero seguramente muy diferente del trabajo por el cual hacemos objetos y proyectamos resultados. Vemos que se le opone aunque se le parezca, sin embargo, en un punto, porque en los dos casos se trata de una "transformación": en el mundo, las cosas son *transformadas* en objetos a fin de apoderarse de ellas, utilizarlas, hacerlas más seguras en la firmeza visible de sus límites y la afirmación de un espacio homogéneo y divisible, pero en el

espacio imaginario, son transformadas en lo inasible, fuera de uso y de la usura, no nuestra posesión sino el movimiento de la desposesión que nos despoja de ellas y de nosotros, no seguras: unidas a la intimidad del riesgo, allí donde ni ellas ni nosotros estamos al abrigo, sino introducidos sin reserva en un lugar donde nada nos retiene.

Rilke, en un poema, uno de sus últimos poemas, dice que el espacio interior "traduce las cosas". Las hace pasar de un lenguaje a otro, del lenguaje extranjero, exterior, a un lenguaje completamente interior, e incluso el adentro del lenguaje, cuando éste nombra en silencio y por el silencio, y hace del nombre una realidad silenciosa. *El espacio* [que] *nos excede y* [que] *traduce las cosas* es; entonces, el transfigurador, el traductor por excelencia. Pero esta indicación nos hace presentir algo más: ¿no hay otro traductor, otro espacio donde las cosas dejan de ser visibles para permanecer en su intimidad invisible? Ciertamente, y podemos darle audazmente su nombre: este traductor esencial es el poeta, y este espacio es el espacio del poema, donde no hay más nada presente, donde en el seno de la ausencia todo habla, todo entra en la unión espiritual, abierta y no inmóvil, sino centro del eterno movimiento.[13]

Si la metamorfosis de lo visible en invisible es nuestra tarea y si es verdad que de la conversión existe un punto donde la vemos realizarse sin perderse en la evanescencia de estados "extremadamente momentáneos": este punto es la palabra. Hablar es esencialmente transformar lo visible en invisible, es entrar en un espacio que no es divisible, en una intimidad que sin embargo existe fuera de sí. Hablar es establecerse en este punto donde la palabra tiene necesidad del espacio para resonar y ser oída, y donde el espacio, al convertirse en el movimiento mismo de la palabra, se convierte en la profundidad y la vibración de la mediación. En un texto escrito en francés, Rilke dice: "¿Cómo soportar, como salvar lo visible, si no es construyendo el lenguaje de la ausencia de lo invisible?" *Lo Abierto es él poema.* El espacio donde todo retorna al ser profundo, donde hay pasaje infinito entre los dos dominios, donde todo muere, pero donde la muerte es la sabia compañera de la vida, donde el espanto es éxtasis, donde la celebración se lamenta y la lamentación glorifica, el espacio mismo hacia el cual "se precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y más verdadera", el espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfo-

---

13. Para alabar las poesías de Jacobsen, Rilke dice: "No se sabe dónde termina la trama verbal y dónde comienza el espacio."

sis, es el espacio del poema, el espacio órfico al que, sin duda, el poeta no tiene acceso, donde no puede penetrar más que para desaparecer, que sólo alcanza unido a la intimidad del desgarramiento que hace de él una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen.

El canto como origen: Orfeo

Cuando Rilke exalta a Orfeo, cuando exalta el canto que es ser, no es el canto que puede realizarse a partir del hombre que lo pronuncia, ni siquiera la plenitud del canto, sino el canto como origen y el origen del canto. Hay, en verdad, una ambigüedad esencial en la figura de Orfeo, esta ambigüedad pertenece al mito que es la reserva de esta figura, pero también corresponde a la incertidumbre de los pensamientos de Rilke, a la manera con que poco a poco disolvió, en el curso de su experiencia, la sustancia y la realidad de la muerte. Orfeo no es como el Ángel, en quien la transformación se realiza, que ignora sus riesgos pero también su favor y su significación. Orfeo es el acto de las metamorfosis, no el Orfeo que ha vencido la muerte sino el que siempre muere, que es la exigencia de la desaparición, que desaparece en la angustia de la desaparición, angustia que se hace canto, palabra que es el puro movimiento de morir. Orfeo muere un poco más que nosotros, es nosotros mismos, llevando el saber anticipado de nuestra muerte, aquel que es la intimidad de la dispersión. Es el poema, si el poema pudiese convertirse en poeta, el ideal y el ejemplo de la plenitud poética. Pero al mismo tiempo no es el poema realizado, sino algo más misterioso y más exigente: el origen del poema, el punto sacrificial que no es más la reconciliación de los dos dominios, que es el abismo del dios perdido, el vestigio infinito de la ausencia. Es tal vez en estos tres versos que Rilke se aproximó más a este momento:

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, vestigio infinito!
Fue necesario que al desgarrarte él poder enemigo al fin
[te dispersara,
Para hacer ahora de nosotros quienes oyen y una boca de la
[naturaleza.

Esta ambigüedad se manifiesta de muchas maneras. A veces, parece que para Rilke lo que hace de la palabra humana una

palabra pesada, extraña a la pureza del transcurrir, es también (o que la vuelve más hablante, más capaz de su misión, esta metamorfosis de lo visible en invisible donde se anuncia lo Abierto. El espacio interior del mundo exige la retención de la palabra humana, para afirmarse verdaderamente. No es puro y no es verdadero más que en el firme límite de esta palabra:

El espacio a través del cual se arrojan los pájaros no es
él espacio íntimo que realza tu rostro...
El espacio nos supera y traduce las cosas:
Para que el ser de un árbol te sea un logro,
arroja alrededor de él el espacio interior, ese espacio
que se anuncia en ti. Rodéalo de reserva.
El no sabe limitarse. Sólo tomando forma
en tu renunciamiento se vuelve realmente árbol.[14]

La tarea del poeta es aquí la de una mediación que Hölderlin fue el primero en expresar y celebrar.[15] El poeta tiene por destino exponerse a la fuerza de lo indeterminado, y a la pura violencia del ser con la que nada puede ser hecho, sostenerla valientemente, pero también retenerla en él imponiendo reserva, la realización de una forma. Exigencia llena de riesgo:

¿Por qué debe el uno mantenerse de pie como un pastor,
expuesto así a la desmesura de la influencia?

Pero tarea que no consiste en entregarse a lo indeciso del ser, sino en darle decisión, exactitud y forma o, incluso, como lo dice, "hacer cosas a partir de la angustia", elevar la incertidumbre de la angustia a la decisión de una palabra justa. Sabemos cuánto contó para Rilke la preocupación por decir las cosas y por decirlas con la expresión terminada que les corresponde: entonces lo indecible le parece fuera de lugar. Decir, es nuestra tarea; decir las cesas finitas de una manera acabada que excluya el infinito, es nuestro poder, porque nosotros mismos somos seres finitos, preocupados por terminar y capaces de asir en lo finito la realización. Aquí, lo Abierto se encierra en la imposición de una palabra tan determinada que, lejos de ser el medio puro donde se realiza la conversión hacia el interior y la transmutación en lo invisible, se transforma ella misma en cosa asible, se convierte en palabra del mundo, palabra donde las cosas no son

---

14. Poema fechado en junio de 1924.
15. Al menos en el himno *Tel, en un jour de fête.*

transformadas sino inmovilizadas, fijadas en su aspecto visible, tal como ocurre a veces en la parte expresionista de su obra, las *Neue Gedichte*, obra de la vista y no del corazón, *Herzwerk*.[16]

O bien, al contrario, el poeta se vuelve hacia lo más interior como hacia la fuente de la que es necesario preservar la pura irrupción silenciosa. El poema verdadero no es entonces la palabra que, al decir, encierra, que encierra el espacio cerrado de la palabra, sino la intimidad que respira, por la cual se consume para aumentar el espacio y se disipa rítmicamente: pura llama interior alrededor de nada.

Respirar, ¡oh invisible poema!
Espacio del mundo que puramente y siempre
se intercambia con el ser propio.
Contrapeso en el que rítmicamente me realizo...
Espacio ganado.

Y en otro soneto:

Cantar de verdad es otro hálito
Un hálito alrededor de nada. Un vuelo en Dios. El viento.

"Un hálito alrededor de nada": esto es como la verdad del poema, cuando no es más que una intimidad silenciosa, un puro consumirse en el que es sacrificada nuestra vida, y no en vista de un resultado, para conquistar o adquirir, sino para nada, en la pura relación que aquí se llamó simbólicamente Dios. "Cantar es otro hálito": no se trata ya de ese lenguaje que es afirmación perceptible y ávida codicia y conquista, hálito que aspira respirando, que busca siempre algo, que dura y quiere la duración. En el canto, hablar es pasar más allá, consentir a este pasaje que es puro ocaso, y el lenguaje no es más que "esta profunda inocencia del corazón humano por la cual éste puede describir, en su caída irresistible hasta la ruina, una línea pura".

La metamorfosis aparece entonces como la consumación feliz del ser, cuando con reserva entre en este movimiento donde no se conserva nada, que no realiza, no cumple, no salva nada, que es la pura felicidad de caer, el alborozo de la caída, palabra jubilosa que por única vez da voz a la desaparición antes de desaparecer en ella:

16 Así se dice a sí mismo después de haber terminado las *Neue Gedichte*:

La obra de la vista está hecha
Haz ahora la obra del corazón

Aquí, entre los que pasan, sé en el reino del ocaso,
sé el cristal que resuena y que en él brillo de la resonancia
[ya se ha quebrado.

Pero hay que agregar inmediatamente que Rilke también concibe, y mucho más fácilmente, la metamorfosis como una entrada en lo eterno, y el espacio imaginario como la liberación del tiempo destructor. "Me parecería casi injusto llamar todavía tiempo lo que más bien era un estado de libertad, sensiblemente un espacio que circunda lo Abierto, y no el acto de pasar."[17] A veces, en sus últimas obras, parece aludir a un tiempo acabado que permanecería en una pura presencia contemporánea de tal modo que la eternidad sería más bien el círculo puro del tiempo cerrado sobre sí. Pero, que el espacio sea este tiempo por encima del instante, o que sea este espacio que "bebe la presencia ausente" y transmuta la duración en intemporal, de todos modos aparece como el centro donde lo que no es más, permanece, y nuestra vocación, al establecer allí las cosas y a nosotros mismos, no es desaparecer sino perpetuar: salvar las cosas sí, volverlas invisibles, pero para que resuciten en su invisibilidad. Vemos entonces que la muerte, esta muerte más pronta que es nuestro destino, vuelve a convertirse en promesa de sobrevivir, y ya se anuncia el momento en que, para Rilke, morir será escapar de la muerte —extraña volatilización de su experiencia—. ¿Qué significa y cómo se realiza?

3. Transmutación de la muerte

En la IX Elegía Rilke destacó el poder que nos pertenece, a nosotros, los más perecederos de todos los seres, de salvar lo que durará más que nosotros:

...Y esas cosas cuya vida
es ocaso, comprenden que tú las celebres, perecederas,
nos conceden, a nosotros, los más perecederos, el poder de
[salvar.
Quieren que en el fondo de nuestro corazón invisible las
[transformemos
en ¡—oh infinito— en nosotros! cualquiera sea al final nuestro

17. *Kein Vergehn* Rilke opone aquí "el espacio" y "lo Abierto" a la consumación del tiempo, la caída hacia el fin.

[ser.

Tal es, entonces, nuestro privilegio; está ligado ciertamente a nuestro poder de desaparecer, pero es que en esta desaparición también se manifiesta el poder de retener, y en esta muerte más pronta se expresa la resurrección, la alegría de una vida transfigurada.

Nos acercamos insensiblemente al instante en que, en la experiencia de Rilke, morir no será morir sino transformar el hecho de la muerte, donde el esfuerzo por enseñarnos a no renegar del extremo, a exponernos a la intimidad trastornante de nuestro fin, terminará en la afirmación apacible de que no hay muerto, que "cerca de la muerte, no se ve más la muerte". El animal que vive en lo Abierto: está libre de muerte. Pero nosotros, que soportamos la perspectiva de una vida limitada y mantenida entre límites, "no vemos más que la muerte":

Ella, no vemos sino a ella, él libre animal
tiene siempre su ocaso detrás de sí,
y ante él Dios, y cuando avanza, avanza
en la Eternidad, así como fluyen los manantiales.

La muerte, *"no ver más que la, muerte"*, es por lo tanto el error de una vida limitada y de una conciencia mal convertida. La muerte es justamente esta preocupación por limitar que introducimos en el ser, ella es el fruto y tal vez el medio de la mala transmutación por la que hacemos objetos de todas las cosas realidades bien cerradas, bien terminadas, completamente impregnadas de nuestra preocupación por el fin. La libertad debe ser emancipación de la muerte, cercanía de este punto donde la muerte se hace transparente:

Porque, cerca de la muerte, no se ve más que a la muerte
y se mira fijamente hacia afuera, tal vez con una gran mirada
[de animal.

No debemos, por lo tanto, seguir diciendo que la muerte es el lado de la vida del que somos apartados sino solamente que es el error de este desvío, la aversión. Toda vez que nos desviamos, hay muerte, y lo que llamamos el momento de morir no es más que el desvío extremo, la curva excesiva, el punto-límite más allá del cual todo se invierte. Esto es tan cierto que, en la prueba de la conversión —esta inversión hacia el interior por la cual vamos en nosotros fuera de nosotros—, lo que nos sustrae a la muerte

es que, sin darnos cuenta, superamos el momento de morir porque nos alejamos demasiado desatentos y distraídos, descuidando lo que hubiese sido necesario hacer (tener miedo, aferrarse al mundo, querer *hacer* algo), y, en esta negligencia, la muerte se hace olvido; nos hemos olvidado de morir. Después del relato de las dos experiencias agrega: "En realidad estaba libre desde hacía tiempo, y lo único que le impedía morir era simplemente que alguna vez por descuido había olvidado hacerlo, y que no debía entonces, como los otros, seguir su camino, para llegar a la muerte, sino al contrario, remontarlo hacia atrás. Su acción estaba ya en el afuera, en las cosas convencidas con las que juegan los niños y perecía en ellas."

LA INTIMIDAD DE LA MUERTE INVISIBLE

Podríamos asombrarnos de que la volatilización de la experiencia a la que se consagra le preocupe tan poco, pero es que ella expresa el movimiento al cual tiende profundamente. Así como cada cosa debe hacerse invisible, así, lo que hace de la muerte una cosa, su carácter de hecho bruto, debe hacerse invisible. La muerte entra en su propia invisibilidad, pasa de su faz opaca a su faz transparente, de su realidad espantosa a su irrealidad resplandeciente, y en este pasaje es su propia conversión, es, por esta conversión, lo inasible, lo invisible, la fuente, sin embargo, de toda invisibilidad. Y de pronto se comprende por qué Rilke siempre silenció, hasta frente a sí mismo, la muerte de *Malte;* no darse cuenta de esta muerte, era darle la posibilidad única de su autenticidad, hacer de ella no el error fatal del límite terrible contra el cual nos quebramos, sino el momento resplandeciente y feliz por el cual, al interiorizarse, se pierde en su propia intimidad. Del mismo modo, en su enfermedad final, quiso ignorar de qué moría y que iba a morir: "Las conversaciones de Rilke con su médico reflejaban invariablemente el deseo de que su enfermedad fuese la de nadie... Extrañas conversaciones, cuenta el doctor Haemmerli, que llegaban siempre hasta el punto en que el enfermo hubiese debido pronunciar la palabra muerte, pero donde de pronto se detenía prudentemente..." Prudencia difícil de descifrar, donde no se sabe si el deseo de "no ver la muerte" expresa el temor de verla, el hecho de eludirla y huir ante lo inconcebible o, al contrario, la profunda intimidad que guarda silencio, impone el silencio, y se hace ignorancia para no quedarse entre los límites de un saber limitado.

También se entiende mejor cómo los pensamientos de Rilke fueron desplazándose desde los días en que anhelaba una muerte personal. Cómo antes —y aunque ya no exprese la distinción de una manera tan decidida— sigue considerando doble a la muerte, en una ve la pura muerte, la pura transparencia de la muerte, pero en la otra, la opaca y la impura. Y como antes, y más precisamente que antes, ve entre estas dos muertes la diferencia de un trabajo, de una transmutación, ya que la mala muerte, la que tiene la brutalidad de un acontecimiento y de un azar, no es más que muerte no transmutada, no llevada a su esencia secreta; la verdadera muerte se vuelve verdadera en la intimidad de la transmutación.

Lo que también se precisa en su pensamiento es que este trabajo de transfiguración, que nos supera infinitamente y que no puede resultar de nuestra aptitud mundana para actuar y hacer, sólo se realiza en nosotros por la muerte misma —como si sólo en nosotros pudiese purificarse, interiorizarse y aplicar a su propia realidad este poder de metamorfosis, esta fuerza de invisibilidad que fluye de su profundidad—. ¿Y por qué es en nosotros, los hombres, los más perecederos de todos los seres, que encuentra esta realización? Es que en este reino del poniente, no sólo estamos entre los que pasan, sino que somos los que consienten en pasar, los que dicen sí a la desaparición y en quienes la desaparición se hace decir, se hace palabra y canto. Así la muerte es en nosotros la pureza de morir, porque puede alcanzar este punto donde canta, porque encuentra en nosotros "esta... identidad de ausencia y de presencia" que se manifiesta en el canto, el extremo límite de la fragilidad que, en el momento de quebrarse, resuena, vibra hasta el estallido puro de la resonancia. Rilke afirma que la muerte es *"der eigentliche Ja-sager,* la que auténticamente dice Sí", y sólo que dice que Sí. Pero esto sólo ocurre en el ser que puede decir, así como decir sólo es decir y palabra esencial en este Sí absoluto donde la palabra da voz a la intimidad de la muerte. Así, hay una secreta intimidad entre morir y cantar, entre la transmutación de lo invisible por lo invisible que es la muerte y el canto en el seno del cual se realiza esta transmutación. Volvemos aquí a lo que Kafka, al menos en las frases que le atribuimos, parecía querer expresar: Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal.

La palabra "impersonal", que introducimos aquí, muestra lo que distingue las opiniones del primero y último Rilke. Si la muerte es el corazón de la transparencia donde se transmuta infinitamente a sí misma, no podemos ya hablar de una muerte personal, donde yo moriría en la afirmación de mi realidad propia y de mi existencia única, tal que en ella yo sería supremamente invisible y ella visible en mí (con ese carácter monumental que tiene en el chambelán Brigge cuando éste aún vivía). Y la plegaria que puede dirigir no será más:

Oh Señor, da a cada uno su propia muerte,
que el morir surja verdaderamente de esta vida
donde encontró amor, sentido y desamparo.

Sino: "Dame la muerte que sea mía, pero la muerte de nadie, que el morir surja verdaderamente de la muerte, donde no tenga que morir, que el morir no sea acontecimiento —acontecimiento que me sería propio, que me ocurriría a mí solo—, sino la irrealidad y la ausencia donde nada ocurre, donde no me acompañan ni amor ni sentido ni desamparo, sino el puro abandono de todo esto."

Sin duda, Rilke no está dispuesto a restituir a la muerte la impersonalidad inferior, que haría de ella algo menos que personal, algo siempre impropio. La impersonalidad a la que la muerte apunta en él es ideal, está por encima de la persona, no es la brutalidad de un hecho ni la neutralidad del azar, sino la volatilización del hecho mismo de la muerte, su transfiguración en el seno de sí misma. Por otra parte, la ambigüedad de la palabra *eigen* (*der eigne Tod,* la "muerte propia") que significa personal pero también auténtica (ambigüedad alrededor de la cual parece girar Heidegger, cuando habla de la muerte como de la posibilidad absolutamente propia, es decir, de la muerte como posibilidad extrema, lo más extremo que le ocurre al Yo, pero también, el acontecimiento más personal del Yo, donde más se afirma a sí mismo y más auténticamente), este deslizamiento permitiría a Rilke reconocerse en su antigua plegaria: Da a cada uno su propia muerte, esta muerte que es propiamente muerte, muerte esencial y esencialmente muerte, esencia que es también la mía, ya que es en mí que ella se purificó, y por la conversión hacia el interior, por el consentimiento y la intimidad de mi canto, se convirtió en muerte pura, purificación de la muerte por la

muerte; mi obra por lo tanto, la obra del pasaje de las cosas al seno de la pureza, de la muerte.

No hay que olvidar, efectivamente, que este esfuerzo por elevar la muerte a sí misma, por hacer coincidir el punto en que ella se pierde en sí misma, y el punto en el que yo me pierdo fuera de mí, no es un simple asunto interior, sino que implica una inmensa responsabilidad respecto de las cosas y sólo es posible por su mediación, por el movimiento que me ha sido confiado y que consiste en elevarlas a un punto de mayor realidad y verdad. En Rilke esto es esencial. Gracias a esta doble exigencia, la existencia poética conserva la tensión sin la cual se desvanecería tal vez en una idealidad insulsa. Jamás debe sacrificarse un dominio al otro: lo visible es necesario a lo invisible, se salva en lo invisible, pero también es lo que salva a lo invisible "santa ley del contraste" que restablece entre los dos polos una igualdad de valor:

Estar aquí y estar allá, que los dos se apoderen de ti.
Extrañamente, sin distinción.

La experiencia extática del arte

Lo que me lleva constantemente hacia la visión de las cosas, lo que me vuelve hacia ellas para que la inversión se realice en mí, es la certeza oculta de que "allí" no es más que otra manera de estar "aquí", cuando ya no estoy sólo en mí, sino afuera, cerca de la sinceridad de las cosas. De algún modo, salvo tanto las cosas abriéndoles acceso a lo invisible, como me salvo viéndolas. Todo se juega en el movimiento de ver, cuando mi mirada deja de dirigirse hacia adelante atraída por el tiempo que la lleva hacia los proyectos y se vuelve para mirar "como por encima del hombro, hacia atrás, hacia las cosas", para alcanzar "su existencia cerrada" que entonces veo terminada, no desmoronándose o modificándose en la usura de la vida activa, sino tal como es en la inocencia del ser, de modo que las veo con la mirada desinteresada y un poco distante de alguien que acaba de dejarlas.

Esta mirada desinteresada, sin futuro, como desde el seno de la muerte, por la que "todas las cosas tienen un aspecto más alejado y en cierto modo más verdadero", es la mirada de la experiencia mística de Duino, pero también es la mirada del "arte" y es justo decir que la experiencia del artista es una experiencia extática y, por lo tanto, una experiencia de la muerte. Ver como es debido es esencialmente morir, es introducir en la visión esta

inversión que es el éxtasis y que es la muerte. Esto no significa que todo se hunda en el vacío.[18] Al contrario, las cosas se ofrecen entonces en la fecundidad inagotable del sentido que nuestra visión habitualmente ignora, ella, que no es capaz sino de un solo punto de vista: "Una brusela que estaba cerca, cuya mirada azul ya había encontrado otras veces, lo conmovía ahora a través de una distancia más espiritual, pero con una significación más inagotable que parecía que ya nada se disimulaba." De allí la constante amistad por las cosas, la cercanía de las cosas que Rilke recomienda en todas las épocas de su vida como lo que más puede acercarnos a una forma de autenticidad.

Se puede decir que cuando piensa en la palabra *ausencia,* piensa en lo que para él es la *presencia* de las cosas, el ser-cosa: humilde, silencioso, grave, obediente a la gravedad pura de las fuerzas, que es reposo en la red de las influencias y el equilibrio de los movimientos. Incluso, al final de su vida, decía: "Mi mundo comienza cerca de las cosas..." "Tengo... la felicidad particular de vivir mediante las cosas."

No hay una cosa en la que no me encuentre
No es sólo mi voz la que canta· todo resuena.

Consideraba con pesar la tendencia de la pintura a alejarse del "objeto". Veía en esto un reflejo de la guerra y una mutilación, como lo dice a propósito de Klee: "Durante los años de la guerra creí a menudo sentir exactamente esta desaparición del 'objeto' (porque es una cuestión de fe saber en qué medida aceptamos un objeto, y aun más, aspiramos a expresarnos por él: entonces, seres quebrados se encuentran mejor expresados por trozos y restos...), pero ahora, en la lectura de este libro de Hausenstein, tan inteligente, puede descubrir una calma inmensa y comprender, pese a todo, hasta qué punto las cosas se han salvado para mí. Se necesita una obstinación de ciudadano (y Hausenstein era uno) para osar pretender que ya nada existe: yo a partir de tus pequeñas primaveras puedo empezar de nuevo: realmente, encuentra las cosas inagotables e intactas. ¿Cuál sería el punto de partida del arte si no fuese esta alegría y esta tensión de un comienzo infinito?"[19]

Texto que no sólo revela de una manera interesante las preferencias de Rilke, sino que nos conduce a la profunda ambigüe-

18. Aunque a propósito de "la experiencia" de Capri, Rilke lo reconoce: "la extensión" es entonces "adaptada de manera tan poco humana" "que los hombres sólo podrían llamarla: el vacío"

19 El 23 de febrero de 1921, *Rainer María Rilke et Merline,* Correspondance.

dad de su experiencia. Lo dice: el arte tiene su punto de partida en las cosas; pero, ¿qué cosas? Las cosas intactas —*unverbraucht*— cuando no son entregadas al uso, a la usura de su empleo en el mundo. El arte no debe, entonces, partir de las cosas jerarquizadas, "ordenadas" que nuestra vida "ordinaria" nos propone: en el orden del mundo, son según su valor, valen, y unas valen más que las otras. El arte ignora este orden, se interesa en las realidades según el desinterés absoluto, esa distancia infinita que es la muerte. Sí, parte de las cosas, parte de todas, sin distinción; no elige, tiene su punto de partida en la misma negativa a elegir. Si el artista busca con preferencia las cosas "hermosas", traiciona el ser, traiciona el arte. Rilke, al contrario, se niega a "elegir entre las cosas hermosas y no hermosas. Cada una es sólo un espacio, una posibilidad, y a mí me incumbe el llenarlo perfectamente o imperfectamente". No elegir, no negar a nada el acceso a la visión y, en la visión, a la transmutación, a partir de las cosas, pero de todas las cosas, es una condición que lo atormentó siempre y que, por otra parte, tal vez había tomado de Hoffmansthal que, en su ensayo de 1907, *"El poeta y este tiempo",* había dicho del poeta: "Es como si sus ojos no tuviesen párpados"; no debe dejar nada fuera de sí, no prohibirse a ningún ser, a ningún fantasma nacido de una cabeza humana, no desechar ningún pensamiento. Y en forma parecida, Rilke, en 1907, en una carta a Clara Rilke, dice con la misma fuerza: "Quien crea no puede elegir ni desechar ninguna existencia, una sola flaqueza lo arrancaría al estado de gracia, lo volvería totalmente culpable." El poeta, si no quiere traicionarse, tracionando el ser, no debe "desechar" nunca, aversión por la cual entregaría sus derechos a la mala muerte, la que limita y delimita. No debe defenderse para nada, es esencialmente un hombre sin defensa:

Un ser sin resguardo, abierto al dolor.
Atormentado por la luz, agitado por cada sonido.

Rilke empleó a menudo la imagen de la anémona que un día vio en Roma. "Se había abierto tanto durante el día que a la noche no pudo cerrarse." Así, en un soneto de Orfeo, exalta como símbolo de la apertura poética este don de la acogida infinita: *"Tú, aceptación y fuerza de tantos mundos",* dice en un verso donde la palabra *Entschluss,* resolución, haciendo eco a la palabra *erschliessen,* abrirse, revela uno de los orígenes de *Entschlossenheit* de Heidegger, en el sentido de aceptación resuelta. Así debe ser el artista, la vida del artista, pero, ¿dónde encontrar esa vida?

¿Pero cuándo, en cuál de todas las vidas
somos por fin seres que se abren para acoger?

Si el poeta está verdaderamente ligado a esta aceptación que no elige y que busca su punto de partida, no en tal o cual cosa, sino en todas las cosas y, más profundamente, en el más acá de las cosas, en la indeterminación del ser, si debe mantenerse en el punto de intersección de relaciones infinitas, lugar abierto y nulo donde se entrecruzan destinos extranjeros, entonces bien puede decirse alegremente que parte de las cosas: lo que llama "cosas" no es más que la profundidad de lo inmediato y de lo indeterminado, y lo que llama punto de partida es la cercanía de este punto donde nada comienza, es "la tensión de un comienzo infinito", el arte mismo como origen o aun la experiencia de lo Abierto, la búsqueda de un morir verdadero.

EL SECRETO DE LA MUERTE DOBLE

Hemos vuelto, entonces, al centro de donde irradia toda la ambigüedad del movimiento. Partir de las cosas, sí, es necesario partir de las cosas: es a ellas que hay que salvar; en ellos, orientándonos auténticamente hacia ellas, aprendemos a orientarnos hacia lo invisible, aprendemos a sentir el movimiento de la transmutación y, en este movimiento, a transmutar la transmutación misma hasta el punto en que se vuelve a la pureza de la muerte purificada del morir, el canto único donde la muerte dice Sí, y en la plenitud de este Sí, es la plenitud y la realización del canto. Movimiento ciertamente difícil, larga y paciente experiencia, pero que, al menos, nos muestra claramente de dónde debemos partir. ¿Acaso las cosas no nos son dadas? "A partir de tus pequeñas primaveras, puedo empezar de nuevo; realmente nada me impide encontrar las cosas inagotables e intactas." Sí, "nada me impide", pero a condición de que me haya liberado de todo impedimento, de todo límite, y esta liberación será ilusoria si, desde el primer paso, no es esa inversión radical que hace de mí "quien está dispuesto a todo, quien no excluye nada", "un ser sin resguardo". Entonces, hay que partir no ya de las cosas, para hacer posible la proximidad de la muerte verdadera, sino de la profundidad de la muerte, para orientarme hacia la intimidad de las cosas, para "verlas" verdaderamente, con la mirada desinteresada de quien no se aferra a sí mismo, que no puede decir "Yo", que no es nadie, la muerte impersonal.

¿Partir de la muerte? Pero ahora, ¿dónde está la muerte? Podemos pensar que Rilke se esfuerza realmente tratando de "idealizar" la prueba de morir: trata de hacérnosla invisible, quiere purificarla de su brutalidad, ve en ella una promesa de unidad, la esperanza de una comprensión más amplia. Si la muerte es el extremo, se trata de un extremo muy complaciente, que se cuida bien de no herir nuestra fe en la unidad del ser, nuestra inclinación hacia el todo y hasta nuestro miedo de la muerte, ya que ésta desaparece discretamente en sí misma. Pero, precisamente, esta desaparición, que tiene un aspecto tranquilizante, también tiene un aspecto atemorizante: es casi otra forma de su desmesura, la proyección de lo que hace de ella una impura trascendencia, lo que no encontramos nunca, lo que no podemos asir: lo inasible, la absoluta indeterminación. Si la verdadera realidad de la muerte no es simplemente lo que, desde el exterior, llamamos abandonar la vida, si es otra cosa y no la realidad mundana de la muerte, si se sustrae, se aparta, este movimiento, así como su discreción y su intimidad esencial, nos hace presentir su irrealidad profunda: la muerte como abismo, no lo que funda, sino la ausencia y la pérdida de todo fundamento.

Este es un resultado impresionante de la experiencia de Rilke, porque nos aclara, a pesar suyo, como si, por medio de sus intenciones tranquilizantes, ella continuase hablándonos el duro lenguaje original. Esta potencia de la que hace depender todo, desprendida del momento en que tiene la realidad del último instante, se le escapa y nos escapa constantemente: es la inevitable pero inaccesible muerte; es el abismo del presente, el tiempo sin presente con el que no tengo relación, hacia lo que no puedo lanzarme, porque en ella *yo* no muero, soy despojado del poder de morir, en ella *se* muere, no se deja ni se termina de morir.

Todo ocurre como si el movimiento por el que Rilke purifica la muerte quitándole el carácter de azar, lo obligara a incorporar este azar a su esencia, a encerrarlo en su absoluta indeterminación, de modo que, en lugar de ser sólo un acontecimiento impropio e indebido, se convierte, en el seno de su invisibilidad, en lo que ni siquiera es un acontecimiento, lo que no se realiza, lo que, sin embargo, está, la parte de este acontecimiento que su realización no puede realizar.

Cuando Rilke afirma que hay una doble muerte, dos relaciones con la muerte, una auténtica y otra inauténtica, esta afirmación que repercutió en la filosofía sólo expresa el *desdoblamiento* en cuyo interior se retira este acontecimiento para preservar el vacío de su secreto. Inevitable, pero inaccesible; cierta, pero inasible;

lo que da sentido, la nada como poder de negar, la fuerza de lo negativo, el final a partir del cual el hombre es la decisión de ser sin ser, es el riesgo que rechaza el ser, es historia, es verdad, la muerte como el extremo del poder, como mi posibilidad más propia, pero también la muerte que nunca llega a mí, a la que nunca puedo decir Sí, con la que no hay posibilidad de relación auténtica, que elude precisamente cuando creo dominarla por una aceptación resuelta, ya que entonces me aparto de lo que hace de ella lo esencialmente inauténtico y lo esencialmente inesencial; en esta perspectiva, la muerte no admite "ser *para* la muerte", no tiene la firmeza que sostendría tal relación, que es lo que no le ocurre a nadie, la incertidumbre y la indecisión de lo que no ocurre nunca, lo que no puedo pensar con seriedad, porque no es seria, es su propia impostura, el desmoronamiento, la consumación vacía, no el término, sino lo interminable; no la propia muerte, sino cualquier muerte; no la muerte verdadera, sino, como dice Kafka, "la risa sarcástica de su error capital".

El espacio órfico

En la tragedia de Rilke es también muy notable cómo la fuerza de la experiencia poética lo llevó, casi contra su voluntad, de la búsqueda de una muerte personal (manifiestamente es en esa clase de muerte donde mejor se reconoce) a una exigencia completamente distinta. Después de haber hecho del arte, en los primeros tiempos, "el camino hacia sí mismo", siento cada vez más que este camino debe conducirme al punto en que, en mí, yo pertenezco al afuera, me conduce hacia donde no soy más yo mismo, donde, si hablo, no soy yo quien habla, donde no puedo hablar. El encuentro de Orfeo es el encuentro de esta voz que no es mía, de esta muerte que se hace canto, pero que no es mi muerte aunque en ella deba desaparecer más profundamente.

... De una vez por todas,
Es Orfeo, cuando hay canto. Va y viene.

Esta palabra perece el eco del antiguo pensamiento según el cual no hay más que un único poeta, un único poder superior de hablar, que "aquí y allá se impone a través de los tiempos en los espíritus que le están sometidos". Es lo que Platón llamaba entusiasmo y que Novalis, más cerca de Rilke, había afirmado bajo una forma que los versos de Orfeo parecen recordar: *"Kling-sohr, eterno poeta, no mueras, quédate en el mundo."*

Pero, precisamente, Orfeo muere y no se queda; va y viene. Orfeo no es el símbolo de la trascendencia orgullosa cuyo órgano sería el poeta, y que lo llevaría a decir: no soy yo quien habla; es el dios quien habla en mí. No significa la eternidad e inmutabilidad de la esfera poética, sino que, al contrario, vincula lo "poético" a una exigencia de desaparecer que excede la mesura, es un llamado a morir más profundamente, a orientarse hacia un morir más extremo:

¡Oh si pudieran comprender que debe desaparecer!
Aún si lo oprimiese la angustia de desaparecer.
Mientras su palabra prolonga el aquí,
Ya está allí donde nadie lo acompaña...
Y obedece yendo más allá.

Orfeo nos recuerda que hablar poéticamente y desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento, que quien canta debe jugarse entero y perecer al fin, porque habla sólo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós dado de antemano, borran la falsa certeza del ser, disipan las seguridades protectoras, lo entregan a una inseguridad ilimitada. Orfeo indica todo esto, pero es un signo aun más misterioso, nos arrastra, y atrae hacia el punto donde, él mismo, el poema eterno, entra en su propia desaparición, donde se identifica con el poder que lo desgarra y se convierte en "pura contradicción", el "Dios perdido", la ausencia de dios, el vacío original del cual habla la primera Elegía, a propósito del mito de Linos, y a partir del cual se propaga, mediante espacio espantado, *"la noticia ininterrumpida que se forma del silencio"*, murmullo de lo interminable. Orfeo es el signo misterioso que apunta hacia el origen, donde no sólo falta la segura existencia, la esperanza de la verdad, los dioses, sino donde también falta el poema, donde el poder de decir y el poder de oír se prueban en su falta, se someten a la prueba de su imposibilidad.

Este movimiento es "pura contradicción". Está vinculado a lo infinito de la metamorfosis, que no sólo nos conduce a la muerte, sino que transmuta infinitamente la muerte misma, la convierte en el movimiento infinito de morir, y a quien muere, en el infinitamente muerto, como si en la intimidad de la muerte se tratase para él de morir cada vez más, desmesuradamente —de seguir haciendo posible, en el interior de la muerte, el movimiento de la transformación incesante, noche de desmesura, *Nacht aus Übermass,* donde del no-ser hay que regresar eternamente al ser—.

Así, para Rilke, la rosa se convierte, a la vez, en el símbolo de la acción poética y de la muerte cuando no es el sueño de nadie. La rosa es la presencia sensible del espacio órfico, espacio que sólo es afuera y sólo intimidad, superabundancia donde las cosas no se limitan, no se invaden unas a otras, sino que en su común florecimiento otorgan extensión en lugar de tomarla y constantemente "transformar el mundo del afuera... en un puñado pleno de interior".

Casi un ser sin contorno y reservado
y más puramente interior y muy extrañamente tierno
e iluminándose hasta el borde,
¿acaso conocemos algo semejante?

El poema —y en él el poeta— es esta intimidad abierta al mundo, expuesta sin reserva al ser, es el mundo, las cosas y el ser transformados incesantemente en interior, es la intimidad de esta transformación, movimiento aparentemente tranquilo y delicado, pero que constituye el peligro mayor, porque la palabra toca entonces a la intimidad más profunda, no sólo exige el abandono de toda seguridad exterior, sino que se arriesga ella misma y nos introduce en este punto donde no se puede decir nada del ser, ni hacer nada con él, donde incesantemente todo recomienza y hasta morir es una tarea sin fin.

Rosa, oh pura contradicción, alegría
de no ser el sueño de nadie bajo tantos
párpados.

Rilke y Mallarmé

Si quisiéramos aislar el rasgo propio de la experiencia de Rilke, el que su poesía preserva más allá de las imágenes y las formas, habría que buscarlo en una relación particular con lo negativo: esta tensión que es consentimiento, esta paciencia que obedece yendo más allá, sin embargo ("Obedece, pero continúa"), esta acción lenta e invisible, sin eficacia pero no sin autoridad que opone a la potencia actuante del mundo y que en el canto es el sentido secreto de la muerte.

Rilke, como Mallarmé, hace de la poesía una relación con la ausencia, pero, sin embargo, las experiencias de estos dos poetas aparentemente tan próximos son totalmente diferentes, y en

el seno de la misma experiencia están ocupados por exigencias diferentes.

Mientras que para Mallarmé la ausencia es la *fuerza* del negativo, lo que aparta "la realidad de las cosas", lo que nos libera de su peso, para Rilke la ausencia es también la presencia de las cosas, la intimidad del ser-cosa donde se concentra el deseo de caer hacia el centro por una caída silenciosa, inmóvil y sin fin. La palabra de Mallarmé pronuncia el ser con el estruendo de lo que tiene el poder de aniquilar, de suspender los seres y suspenderse a sí mismo retirándose en la vivacidad fulgurante de un instante: esta palabra guarda la decisión que hace de la ausencia algo actuante, de la muerte un acto y de la muerte voluntaria, donde dominamos completamente a la nada, el acontecimiento poético por excelencia, que la tentativa de *Igitur* ilustra. Pero Rilke, que también se orienta hacia la muerte como hacia el origen de la posibilidad poética, busca con ella una relación más profunda, sólo ve en la muerte voluntaria el símbolo de un poder violento y de un espíritu de potencia, en quien la verdad poética no puede basarse, una falta contra la muerte misma, un faltar a su esencia discreta y a la paciencia de su fuerza invisible.

La ausencia se vincula, en Mallarmé, con lo súbito del *instante*. Por un instante brilla la pureza del ser, en el momento en que todo vuelve a caer en la nada. Por un instante, la ausencia universal se hace pura presencia, y cuando todo desaparece, la desaparición aparece, es la pura claridad aparente, el punto único donde la oscuridad ilumina y el día es nocturno. En Rilke la ausencia se vincula al *espacio* que en sí tal vez esté libre del tiempo, pero que, sin embargo, por la lenta transmutación que lo consagra, es también otro tiempo, una manera de aproximarse a un tiempo que sería el tiempo mismo de morir o la esencia de la muerte, tiempo muy diferente de nuestro ajetreo impaciente y violento, como la acción eficaz es diferente de la acción sin eficacia de la poesía.

En este tiempo donde debemos permanecer fuera de nosotros, fuera del mundo y casi morir fuera de la muerte misma, en la migración de lo interminable y el estancamiento del error sin fin, Rilke quiere reconocer una suprema posibilidad, un movimiento, la cercanía de la gracia, de la apertura poética: una relación finalmente feliz con lo Abierto, la liberación *de* la palabra órfica donde se afirma el espacio, el espacio que es *"Ninguna parte sin no"*. Hablar es entonces una transparencia gloriosa. Hablar ya no es decir ni nombrar. Hablar es celebrar, es glorificar, hacer de la palabra una pura consumación radiante que dice cuando no hay nada que decir, que no da nombre a lo que es sin nombre, pero

lo acoge, lo invoca y celebra, único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse:

Oh poeta, ¿dime lo que haces?—Celebro.
Pero lo mortal y lo monstruoso,
¿cómo lo soportas, cómo lo acoges?—Celebro.
Pero, sin embargo, lo sin nombre, lo anónimo,
¿cómo lo invocas, poeta?—Celebro.
¿Dónde adquieres el derecho de ser verdadero
bajo todo aspecto, bajo toda máscara?—Celebro.
¿Y por qué el silencio te conoce, y el furor
así como la estrella y la tempestad?—Porque yo celebro.

V. La inspiración

1. El afuera, la noche

Quien se consagra a la obra es atraído hacia el punto en que ésta se somete a la prueba de la imposibilidad. Experiencia específicamente nocturna, experiencia de la noche.

En la noche todo desaparece. Es la primera noche. Allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche; la muerte borra el cuadro de Alejandro, el que duerme no lo sabe, el que muere va al encuentro de un morir verdadero, allí se acaba y se realiza la palabra en la profundidad silenciosa que la garantiza como su sentido.

Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, "todo ha desaparecido" aparece. Es la *otra* noche. La noche es la aparición del "todo ha desaparecido". Es aquello que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño, cuando los muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido. Las apariciones, los fantasmas y los sueños aluden a esa noche vacía. Es la noche de Young, la noche en que la oscuridad no parece bastante oscura, la muerte nunca bastante muerte. Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y a pedido de las tinieblas: lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver. El "fantasma" está allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche. Los que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la llenan con el espanto de pequeñas imágenes, la ocupan y la distraen fijándola, deteniendo el balanceo del eterno recomienzo. Eso está vacío, eso no es, pero se lo disfraza atribuyéndole la forma de un ser, si se puede se lo encierra en un nombre, una historia, un parecido, se dice, como Rilke a Duino: "Es Raymondine y Polixene."

La primera noche es acogedora. Novalis le dedica himnos. De ella se puede decir: *en* la noche, como si tuviese una intimidad. Uno entra en la noche y descansa por el sueño y por la muerte.

Pero la *otra* noche no acoge, no se abre. En ella siempre se está afuera. Tampoco se cierra, no es el gran Castillo, cercano pero inaccesible, donde no se puede penetrar porque la entrada está guardada. La noche es inaccesible porque tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella.

Esta noche nunca es la pura noche. Es esencialmente impura. No es ese hermoso diamante de vacío que Mallarmé contempla, más allá del cielo, como el cielo poético. No es la verdadera noche, es noche sin verdad que, sin embargo, no miente, que no es falsa, que no es la confusión donde el sentido se extravía, que no engaña, pero de la que uno no puede desengañarse.

En la noche se encuentra la muerte, se alcanza el olvido. Pero esta *otra* noche es la muerte que no se encuentra, es el olvido que se olvida, que en el seno del olvido es el recuerdo sin reposo.

Acostarse sobre Nikita

En la noche, morir, como dormir,[1] todavía es un presente del mundo, un recurso del día: es el hermoso límite que culmina, el momento de la terminación, la perfección. Todo hombre trata de morir en el mundo, quisiera morir por el mundo y para él. En esta perspectiva, morir es ir al encuentro de la libertad que me hace libre del ser, de la separación decidida que me permite escapar del ser por medio del desafío, la lucha, la acción, el trabajo, y trascenderme hacia el mundo de los otros.[2] Soy, soy solo porque hice de la nada mi poder, porque puedo no ser. Morir se convierte entonces en el término de este poder, en el sentido de esta nada, y en este sentido, afirmar que otro viene hacia mí por la muerte, afirmar también que la libertad conduce a la muerte, me sostiene hasta en la muerte, hace de la muerte mi libre muerte. Como si yo me confundiese, al fin, con el mundo desde ahora en adelante terminado. Morir es así abrazar el todo del tiempo y hacer del tiempo un todo, es un éxtasis temporal: nunca se muere ahora, siempre se muere más tarde, en el futuro, un futuro que nunca es actual, que sólo puede llegar cuando

1. Véase Apéndice 4: "El sueño, la noche."
2. Esto es así, al menos si los otros forman un todo, una totalidad posible. Si el todo no es un todo, el movimiento que va de mí hacia los otros nunca regresa hacia mí, sigue siendo el llamado quebrado del círculo, y resulta entonces que este movimiento va de mí hacia los otros, que no me responden porque no llamo, porque de "mí" nada se origina.

todo esté realizado, y cuando todo esté realizado ya no habrá presente, el futuro será otra vez pasado. Ese salto por el cual el pasado alcanza el futuro por encima de todo presente es el sentido de la muerte humana, impregnada de humanidad.

Esta perspectiva no es sólo una ilusión de la esperanza, está implicada en nuestra vida y es la verdad de nuestra muerte, al menos, de esta primera muerte que encontramos *en* la noche. Queremos morir de esta negación que trabaja en el trabajo, que es el silencio de nuestras palabras y da sentido a nuestra voz, que hace del mundo el futuro y la realización del mundo. Quizás el hombre muera solo, pero la soledad de su muerte es muy diferente de la soledad de quien vive solo. Soledad extrañamente profética que (en cierto sentido) es la soledad de un ser que lejos de ser pasado pertenece por completo al futuro, que deja de ser para convertirse únicamente en quien será, fuera de los límites y de las posibilidades actuales. Muere solo, porque no muere ahora allí donde estamos, sino que muere totalmente en el futuro, en el punto extremo del futuro, liberado no sólo de su existencia presente, sino también de su muerte presente: muere solo, porque mueren todos, y esto también es una gran soledad. De allí entonces que la muerte rara vez parezca terminada. Para los que quedan y rodean al moribundo, llega como una muerte a morir cada vez más, una muerte que reposa sobre ellos y que deben preservar, prolongar hasta el instante en que, una vez cerrado el tiempo, puedan morir alegremente todos juntos. Cada uno está, en este sentido, en agonía hasta el fin del mundo.

Brekhounov, el rico comerciante que siempre triunfó en la vida, no puede creer que un hombre como él deba morir de improviso porque una noche se extravía en la nieve rusa. "No puede ser." Monta su caballo, abandona el trineo y a su servidor Nikita ya casi helado. Está tan decidido y emprendedor como siempre, va hacia adelante. Pero esta actividad ya no es activa, marcha al azar, y esta marcha no va ninguna parte, es el error que, a la manera del laberinto, lo arrastra en el espacio en que cada paso hacia adelante también es un paso hacia atrás, o bien, vuelve en redondo, obedece a la fatalidad del círculo. Entonces, habiendo partido al azar, regresa "por azar" hasta el trineo donde Nikita, que está poco abrigado y no hace melindres para morir, se hunde en el frío de la muerte. "Brekhounov —cuenta Tolstoy— permaneció un tiempo en silencio; luego, de pronto, con la misma decisión que mostraba cuando al concluir un buen negocio estrechaba la mano del comprador, dio un paso hacia atrás, se levantó las mangas de la pelliza y se dispuso a reanimar a Nikita casi congelado." Aparentemente, nada ha cambiado: es

el comerciante activo, el hombre decidido y emprendedor que encuentra siempre algo que hacer y al que todo le sale bien. "Así es como hacemos nosotros...", dice este hombre contento de sí mismo; sí, siempre es el mejor y pertenece a la clase de los mejores, está completamente vivo. Pero en ese instante pasa algo. Mientras su mano va y viene por el cuerpo frío, algo se quiebra, lo que hace quiebra los límites; ya no es lo que tiene lugar aquí y ahora: para su sorpresa, eso lo empuja en lo ilimitado. "Ante su gran asombro, no pudo continuar porque sus ojos se llenaron de lágrimas y su mandíbula inferior comenzó a temblar. Dejó de hablar, un nudo le apretaba la garganta." "Tengo miedo —pensó—, me siento muy débil." Pero esa debilidad no era desagradable: le producía una alegría que no había conocido hasta entonces. Más tarde se lo encontró muerto, acostado sobre Nikita y estrechándolo fuertemente.

En esta perspectiva, morir es querer acostarse sobre Nikita, extenderse sobre el mundo de los Nikita, abrazar a todos los otros todo el tiempo. Lo que se nos presenta entonces como una conversión virtuosa, un florecimiento del alma y un gran movimiento de fraternidad, sin embargo, no lo es ni siquiera para Tolstoy. Morir no es convertirse en un buen patrón, ni siquiera en su propio servidor, no es una promoción moral. La muerte de Brekhounov no nos dice nada "bueno", y su gesto, ese movimiento que de pronto lo hace acostarse sobre un cuerpo helado, tampoco dice nada, es simple y natural, no es humano, sino inevitable: es lo que debía ocurrir, no podía escapar de él así como no podía evitar morir. Acostarse sobre Nikita: ése es el movimiento incomprensible y necesario que nos arranca la muerte.

Gesto nocturno. No pertenece a la categoría de los actos habituales, ni siquiera es una acción desacostumbrada; con eso, nada fue hecho, la intención que primero lo hacía actuar —calentar a Nikita, calentarse a sí mismo bajo el sol del Bien— se evaporó; no tiene objetivo ni significado; no tiene realidad. "Se acuesta para morir." También Brekhounov, el hombre decidido y emprendedor, no puede más que acostarse para morir; es la muerte misma quien de pronto doblega ese cuerpo robusto y lo acuesta en la noche blanca, y esa noche no le da miedo, no se cierra, no se retrae ante ella, al contrario, se precipita felizmente a su encuentro. Sólo que acostándose en la noche, se acuesta sobre Nikita, como si esa noche fuese aún la esperanza y el futuro de una forma humana, como si sólo pudiésemos morir confiando nuestra muerte a algún otro, a todos los otros para esperar en ellos el fondo helado del futuro.

La primera noche aún es una construcción del día. El día hace la noche, se edifica en la noche: la noche sólo habla del día, es su presentimiento, su reserva y su profundidad. Todo termina en la noche, por eso hay día. Él día está unido a la noche porque no es día si no comienza y termina. Esa es su justicia: es comienzo y fin. El día se levanta, el día termina, esto lo hace infatigable, laborioso y creador, esto es lo que hace del día el trabajo incesante del día. Cuanto más se extiende el día con la orgullosa preocupación de volverse universal, más arriesga el elemento nocturno retirarse en la misma luz, más nocturno es lo que nos ilumina, es la incertidumbre y la desmesura de la noche.

Es un riesgo esencial, es una de las decisiones posibles del día. Hay varias: o bien acoger la noche como el límite de lo que no debe ser franqueado; la noche es aceptada y reconocida, pero sólo como límite y como la necesidad de un límite: no debe irse más allá. Así habla la mesura griega. O bien, la noche es lo que el día debe disipar al fin: el día trabaja bajo el solo imperio del día, es conquista y tarea de sí mismo, tiende a lo ilimitado aunque en el cumplimiento de sus tareas no avance sino paso a paso y se aferré a los límites y a las fronteras. Así habla la razón, triunfo de las luces que simplemente ahuyentan las tinieblas. O bien la noche es lo que el día no sólo quiere disipar sino aquello de lo que quiere apropiarse: la noche también es lo esencial que no hay que perder sino conservar, no ya acoger como límite, sino en sí misma; en el día debe pasar la noche; la noche que se hace día vuelve la luz más rica y en lugar del centelleo de la superficie, hace de la claridad la irradiación de la profundidad. El día es entonces el todo del día y la noche, la gran promesa del movimiento dialéctico.

Cuando se oponen la noche y el día y los movimientos que allí se realizan, todavía se alude a la noche del día, esa noche que es su noche, de la que se dice que es la verdadera noche, porque tiene su verdad, así como tiene sus leyes que la obligan, precisamente, a oponerse al día. Así, para los griegos, someterse al oscuro destino, es asegurar el equilibrio: la mesura es respeto a la desmesura y la mantiene a distancia. Por eso necesita que las hijas de la Noche no sean deshonradas, pero que, sin embargo, mantengan su dominio allí donde se establecen, que no sean errantes ni inasibles, sino reservadas y que se mantengan en esa reserva bajo juramento.

Pero la *otra* noche es siempre otra. Sólo en el día se cree oírla y alcanzarla. De día, es el secreto que podría ser violado, lo oscuro que espera ser develado. Sólo el día puede sentir pasión por la noche. Sólo en el día la muerte puede ser deseada, proyectada, decidida, alcanzada. Sólo en el día la *otra* noche se descubre como el amor que rompe todos los vínculos, que quiere el fin y que quiere unirse al abismo. Pero en la noche, ella es aquello con lo que uno se une, la repetición que no termina, la saciedad desprovista de todo, el centelleo de lo que es sin fundamento y sin profundidad.

La trampa de la *otra noche es* la primera noche donde se puede penetrar, en la que ciertamente se entra por angustia, pero donde la angustia nos oculta y la inseguridad se convierte en refugio. Pareciera que al avanzar en la primera noche se encontrará la verdad de la noche, que yendo más adelante se irá hacia algo esencial; y esto es justo en la medida en que la primera noche todavía pertenece al mundo, y por medio del mundo, a la verdad del día. Sin embargo, caminar en esta primera noche no es un movimiento fácil. Este es el movimiento que evoca, en La Madriguera, el trabajo de la bestia de Kafka. Allí se aseguran sólidas defensas contra el mundo de arriba, pero uno se expone a la inseguridad del de abajo. Se edifica a la manera del día, pero se está bajo tierra, y lo que se levanta se hunde, lo que se erige se abisma. Cuanto más sólidamente cerrada al afuera parece la madriguera, más grande es el peligro de estar encerrado con el afuera, de estar entregado sin salida al peligro, y cuando toda amenaza extraña parece apartada de esta intimidad perfectamente cerrada, la intimidad se convierte en extrañeza amenazante, entonces se anuncia la esencia del peligro.

En la noche siempre hay un momento en que la bestia debe oír a la *otra* bestia. Es la otra noche. Esto de ningún modo es aterrador, no tiene nada de extraordinario —nada en común con los fantasmas y los éxtasis—, ni es sino un susurro imperceptible, un ruido que apenas se distingue del silencio, el fluir de arena del silencio. Ni siquiera eso; sólo el ruido de un trabajo, trabajo de perforación, trabajo de excavación, primero intermitente, pero que ya no cesa cuando se ha tomado conciencia de él. El relato de Kafka no tiene fin. La última frase está abierta sobre este movimiento sin fin: "Todo continuó sin ningún cambio." Uno de los editores agrega que sólo faltan algunas páginas que describen el combate decisivo en el que sucumbiría el héroe del relato. Eso es haberlo leído mal. No podría haber combate decisivo: en ese combate no hay decisión, ni siquiera hay combate, sino sólo la espera, la cercanía, la sospecha, las vicisitudes de una amenaza cada vez más amenazante, pero infinita, indecisa, contenida totalmente en su misma indecisión. Lo que la bestia presiente en la lejanía, esa cosa monstruosa que va a su encuentro eternamente, que trabaja allí eternamente, es ella misma, y si alguna vez pudiese encontrarse en su presencia, encontraría su propia ausencia; es ella misma, pero convertida en la otra, a la que no reconocería ni encontraría. La *otra* noche es siempre la otra, y aquel que la oye se convierte en el otro, al acercarse a ella se aleja de sí, ya no es quien se acerca sino quien se aparta, quien va de aquí para allá. Aquel que entró en la primera noche intenta intrépidamente ir hacia su intimidad más profunda, hacia lo esencial; en un momento dado oye a la *otra* noche, se oye a sí mismo, oye el eco eternamente repetido de su propia marcha, marcha hacia el silencio, pero el eco lo devuelve, como la inmensidad susurrante, hacia el vacío, y el vacío es ahora una presencia que viene a su encuentro.

Quien presiente la cercanía de la *otra* noche, presiente que se acerca al corazón de la noche, de esa noche esencial que busca. Y sin duda es "en ese instante" que se entrega a lo inesencial y pierde toda posibilidad. Entonces, debe evitar ese instante, así como se recomienda al viajero que evite el punto donde el desierto se convierte en la seducción de los espejismos. Pero aquí no corresponde esta prudencia: no hay un instante preciso a partir del cual se pasaría de la noche a la *otra* noche, no hay límite donde detenerse para volver hacia atrás. Medianoche nunca cae en medianoche. Medianoche cae cuando se tiran los dados, pero los dados sólo puede tirarse a Medianoche.

Por lo tanto, hay que apartarse de la primera noche, y eso al menos es posible, hay que vivir en el día y trabajar para el día. Sí, es necesario. Pero trabajar para el día es encontrar al final la noche, entonces es hacer de la noche la obra del día, hacer de ella un trabajo, una morada, es construir la madriguera, y construir la madriguera es abrir la noche a la *otra* noche.

El riesgo de entregarse a lo inesencial es en sí mismo esencial. Huirle es atarlo a nuestros pasos, entonces es la sombra que siempre nos sigue y que siempre nos precede. Buscarlo por una decisión metódica también es desconocerlo. Ignorarlo hace la vida más ligera y las tareas más seguras, pero en la ignorancia todavía está disimulado, el olvido es la profundidad de su recuerdo. Y quien lo presiente, ya no puede sustraerse. Quien se acercó, aun si reconoció en él el riesgo de lo inesencial, ve en esa cercanía lo esencial, le sacrifica toda la verdad y toda la seriedad a las que, no obstante, se siente ligado.

¿Por qué? ¿Acaso es el poder del error? ¿Es la fascinación de la noche? Pero esto no tiene poder, esto no llama, esto sólo atrae por negligencia. Quien se cree atraído se ve profundamente desatendido. Quien se pretende bajo la coerción de una vocación irresistible, no está sino bajo la dominación de su propia debilidad, llama irresistible al hecho de que allí no haya nada a qué resistir, llama vocación a lo que no lo llama y necesita adosar su nada contra la pretensión de una coerción. Entonces, ¿por qué? ¿Por qué algunos llegan a las obras para escapar de ese riesgo, no para responder a la "inspiración", sino para desviarse de ella, construyendo su obra como una madriguera donde se quisieran al abrigo del vacío, a la que edifican precisamente, ahondando, profundizando el vacío, haciendo el vacío alrededor de ellos? ¿Por qué otros, tantos otros, sabiendo que traicionan el mundo y la verdad del trabajo, no tienen sino una preocupación: engañarse a sí mismos imaginando que sirven, aun desde donde están, al mundo donde buscan una seguridad, un recurso? Y ahora no sólo traicionan el movimiento de un trabajo verdadero, traicionan el error de su inacción con una mala conciencia que ahogan con los honores, los servicios, con el sentimiento de cumplir, no obstante, una misión, de ser los guardianes de la cultura, los oráculos del pueblo. Y tal vez otros descuiden incluso construir la madriguera temiendo que ese abrigo, al protegerlos, no proteja en ellos lo que tendrían que perder y no asegure demasiado su presencia, y así, no los aparte del punto de incertidumbre hacia el que se deslizan, "el combate decisivo" con la indecisión. De ellos no se oye hablar más, no dejan diario de viaje, no tienen nombre, anónimos en la multitud anónima, porque no se distinguen, porque han entrado en lo indistinto.

¿Por qué? ¿Por qué esta marcha? ¿Por qué este movimiento sin esperanza hacia lo que no tiene importancia?

2. La mirada de Orfeo

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche.

Sin embargo, la obra de Orfeo no consiste en asegurar el acceso a ese "punto", descendiendo hacia la profundidad. Su *obra es* llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad. Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese "punto", salvo mirar el centro de la noche en la noche. Puede descender hacia él, puede, poder aun más fuerte, atraerlo hacia sí, y consigo atraerlo hacia lo alto, pero apartándose de él. Ese rodeo es el único medio de aproximarse: tal es el sentido de la disimulación que se revela en la noche. Pero Orfeo, en el movimiento de su migración, olvida la obra que debe cumplir, y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese "punto", capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche.

El mito griego dice: no se puede hacer obra si se busca la experiencia desmesurada de la profundidad por sí misma, experiencia que los griegos reconocen necesaria a la obra, experiencia en la que la obra se somete a la prueba de su desmesura. La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra. Respuesta capital, inexorable. Pero el mito también muestra que el destino de Orfeo es no someterse a esta ley última; y de modo evidente, al volverse hacia Eurídice, Orfeo arruina la obra, la obra se deshace inmediatamente y Eurídice vuelve a la sombra; la esencia de la noche, bajo su mirada, se revela como lo inesencial. Así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin mesura y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte.

Sólo esto fue a buscar a los Infiernos. Toda la gloria de su obra, todo el poder de su arte y el deseo mismo de una vida feliz bajo la bella claridad del día son sacrificados a esa única preocupación: mirar en la noche lo que disimula la noche, la *otra* noche, la disimulación que aparece.

Movimiento infinitamente problemático, que el día condena como una locura sin justificación o como la expiación de la desmesura. Para el día, el descenso a los Infiernos, el movimiento hacia la vana profundidad, ya es desmesura. Es inevitable que Orfeo no respete la ley que le prohíbe "volverse", porque la

violó desde sus primeros pasos hacia las sombras. Esto nos hace presentir que en realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita. Si no la hubiera mirado, no la hubiese atraído y, sin duda, ella no está allí, pero él mismo, en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin.

Al juzgar la empresa de Orfeo, el día también le reprocha haber dado pruebas de impaciencia. El error de Orfeo parece ser entonces el deseo que lo lleva a ver y poseer a Eurídice; él, cuyo único destino es cantarle. Sólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que sólo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica. Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, *pero también en el canto, Eurídice ya está perdida*, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en "el infinitamente muerto". Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites mesurados del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna.

Orfeo es culpable de impaciencia. Su error es querer agotar el infinito, poner término a lo interminable, no sostener interminablemente el movimiento mismo de su error. La impaciencia es la falta de quien quiere sustraerse a la ausencia de tiempo, la paciencia es la astucia que busca dominar esa ausencia de tiempo haciendo de ella otro tiempo, medido de otra manera. Pero la verdadera paciencia no excluye la impaciencia, es su intimidad, es la impaciencia que se sufre y se soporta sin fin. Entonces, la impaciencia de Orfeo también es un movimiento justo: en ella comienza lo que va a llegar a ser su propia pasión, su más alta paciencia, su residencia infinita en la muerte.

La inspiración

Si el mundo juzga a Orfeo, la obra no lo juzga, no ilumina sus faltas. La obra no dice nada. Y todo ocurre como si, desobedeciendo a la ley, mirando a Eurídice, Orfeo sólo hubiese obedecido a la exigencia profunda de la obra, como si por ese movimiento inspirado hubiese arrebatado a los Infiernos la sombra oscura y sin saberlo la hubiese llevado a la plena luz de la obra. La inspiración es mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley. ¿*Entonces la inspiración transformaría la belleza de la noche en* la irrealidad del vacío, haría de Eurídice una sombra y de Orfeo el infinitamente muerto? ¿La inspiración sería entonces ese momento problemático en que la esencia de la noche se convierte en lo inesencial, y la intimidad acogedora de la primera noche en la trampa engañosa de la *otra* noche? No puede ser de otra manera. De la inspiración no presentimos sino el fracaso, no reconocemos sino la violencia extraviada. Pero si la inspiración expresa el fracaso de Orfeo y Eurídice dos veces perdida, si expresa la insignificancia y el vacío de la noche, la inspiración orienta y fuerza a Orfeo hacia ese fracaso y hacia esa insignificancia por un movimiento irresistible, como si renunciar a fracasar fuese mucho más grave que renunciar a triunfar, como si lo que llamamos lo insignificante, lo inesencial el error, pudiese revelarse a quien no acepta el riesgo y se entrega a él sin reserva, como si fuese la fuente de toda autenticidad.

La mirada inspirada y prohibida destina a Orfeo a perderlo todo, y no sólo a sí mismo, no sólo la seriedad del día, sino la esencia de la noche: esto es seguro, es sin excepción. La inspiración expresa, la ruina de Orfeo y la certeza de su ruina y, en compensación, no promete el éxito de la obra como tampoco afirma en la obra el triunfo ideal de Orfeo ni la supervivencia de Eurídice. La obra está tan comprometida por la inspiración como Orfeo amenazado. En ese instante ella alcanza un punto de extrema incertidumbre. Por eso, tan a menudo y con tanta fuerza, resiste a lo que la inspira. Por eso también se protege diciéndole a Orfeo: sólo me conservarás si no *la* miras. Pero, justamente, Orfeo debe realizar este movimiento prohibido para llevar a la obra más allá de aquello que la garantiza, lo que sólo puede cumplir olvidando la obra arrastrado por un deseo que viene de la noche, que está unido a la noche como a su origen. En esa mirada la obra está perdida. Es el único momento en que se pierde absolutamente, en que se anuncia y se afirma algo más importante que la obra, más despojado de importancia que ella. Para Orfeo la obra es todo, a excepción de esa mirada deseada en la que ella se pierde, de modo que también es sólo en esa mirada que puede trascenderse, unirse a su origen y consagrarse en la imposibilidad.

La mirada de Orfeo es el don último de Orfeo a la obra, donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo y donde, sin saberlo, todavía se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra.

Todo se hunde entonces para Orfeo en la certeza del fracaso donde, en compensación, sólo queda la incertidumbre de la obra, porque, ¿acaso la obra existe alguna vez? Aun ante la obra maestra más evidente, en la que brillan el resplandor y la decisión del comienzo, también estamos frente a algo que se apaga, obra que de pronto se vuelve invisible, que no está, que no estuvo nunca. Este brusco eclipse es el lejano recuerdo de la mirada de Orfeo, es el regreso nostálgico a la incertidumbre del origen.

El don y el sacrificio

Si fuese necesario insistir sobre lo que ese momento anuncia de la inspiración, habría que decir: vincula la inspiración al *deseo*.

Introduce, en la preocupación de la obra, el movimiento de la *despreocupación* en el que se sacrifica a la obra: se viola la ley última de la obra, se traiciona a la obra en favor de Eurídice, de la sombra. La despreocupación es el movimiento del sacrificio, sacrificio que sólo puede ser despreocupado, ligero, que tal vez sea la falta, que se expía inmediatamente como la falta, pero que tiene por sustancia la ligereza, la despreocupación, la inocencia, sacrificio sin ceremonia donde lo sagrado mismo, la noche en su profundidad inaccesible, se convierte mediante la mirada despreocupada que ni siquiera es sacrílega, que de ningún modo tiene la importancia ni la gravedad de un acto profanador, en lo inesencial, que no es lo profano, sino que está más acá de esas categorías.

La noche esencial que sigue Orfeo —antes de la mirada despreocupada—, la noche sagrada que él retiene en la fascinación del canto, que entonces se mantiene en los límites y el espacio mesurado del canto, es ciertamente más rica, más augusta que la futilidad vacía en la que se transforma después de la mirada. La noche sagrada encierra a Eurídice, encierra en el canto lo que supera el canto. Pero ella también está encerrada: está atada, es la escolta, lo sagrado dominado por la fuerza de los ritos, esta palabra que significa orden, rectitud, el derecho, el camino del Tao y el eje del Dharma. La mirada de Orfeo la libera, rompe los límites, quiebra la ley que contenía y retenía la

esencia. La mirada de Orfeo es así, el momento extremo de la libertad, momento en que se vuelve libre de sí mismo y, acontecimiento más importante, que libera a la obra de su preocupación, libera lo sagrado contenido en la obra, *da,* lo sagrado a sí mismo, a la libertad de su esencia, a su esencia que es libertad (la inspiración es por esto el don por excelencia). Todo se juega entonces en la decisión de la mirada. En esa decisión se aproxima al origen por la fuerza de la mirada que libera la esencia de la noche, que aleja la preocupación, interrumpe lo incesante descubriéndolo: momento del deseo, de la despreocupación y de la autoridad.

La inspiración, por la mirada de Orfeo, está vinculada al *deseo*. El deseo está vinculado a la *despreocupación* por la *impaciencia*. Aquel que no es impaciente nunca llegará a la despreocupación, a ese instante en que la preocupación se une a su propia transparencia; pero quien se mantiene en la impaciencia nunca será capaz de la mirada despreocupada, ligera, de Orfeo. Por eso la impaciencia debe ser el corazón de la profunda paciencia, el relámpago puro que la espera infinita, el silencio, la reserva de la paciencia, hacen surgir de su seno no sólo como la chispa que enciende la extrema tensión, sino como el punto brillante que ha escapado de esta espera, el azar feliz de la despreocupación.

El salto

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración.

3. La inspiración, la falta de inspiración

El salto es la forma o el movimiento de la inspiración. Esta forma o este movimiento no sólo hacen de la inspiración lo que no puede justificarse, sino que ésta se reencuentra en su principal carácter: en esa inspiración que, al mismo tiempo y bajo el

mismo aspecto, es falta de inspiración, fuerza creadora y aridez íntimamente confundidas. Cuando siente el tiempo poético como el tiempo del desamparo, Hölderlin se somete a la prueba de esa condición en la que los dioses faltan, pero donde la falta de Dios no ayuda, *Gottes Fehl hilft.* Mallarmé, que atormentó el estado de esterilidad y que se encerró en él por una decisión heroica, también reconoció que esa privación no expresaba una simple debilidad personal, no significaba la privación de la obra, sino que anunciaba el encuentro de la obra, la intimidad amenazante de este encuentro.

La escritura automática

En nuestro tiempo, y bajo una forma que empobrecieron, pero que también preservaron los equívocos y las interpretaciones fáciles, el surrealismo volvió a encontrar este aspecto esencial de la inspiración que aún sostiene André Breton, afirmando de modo perseverante el valor de la escritura automática. ¿Qué aportaba este descubrimiento? Aparentemente, lo contrario de lo que significaba; un método de facilidad, un instrumento siempre disponible y siempre eficaz, la poesía cercana a todos y convertida en la presencia feliz de lo inmediato. Cualquiera era inmediata y perfectamente poeta. Más aún, el poema, igual y absoluto, pasaba de seres a seres escribiéndose en cada uno y sin nadie.

Esa era la apariencia (por otra parte, un hermoso mito que valía la pena interrogar). Pero en realidad, proponiendo el medio más fácil, se disimulaba una exigencia extrema, y detrás de esa certeza, ese don ofrecido a todos y revelado en todos, sin apelar al talento ni recurrir a la cultura, se disimulaba la inseguridad de lo inaccesible, la experiencia infinita de lo que ni siquiera puede ser buscado, la puesta a prueba de lo que no se prueba, de una búsqueda que no es una búsqueda y de una presencia que nunca está dada. Nada parece más cercano que la poesía de la escritura automática, ya que nos orienta hacia lo inmediato. Pero lo inmediato no es cercano, no es cercano de lo que nos es cercano, nos conmueve, es, como dijo Hölderlin, la fuerza terrible de la conmoción.

Hoy, André Breton insiste sobre el carácter difícil de esta espontaneidad: "En esta ocasión, no me abstengo, al pasar, de juzgar la acusación de *pereza* que se hace periódicamente contra quien se entrega o se entregó, con más o menos perseverancia, a la escritura o a toda otra forma de actividad automática. Para

que esta escritura sea verdaderamente automática es necesario que la escritura haya logrado colocarse en condiciones de independencia respecto de las solicitaciones del mundo exterior, así como de las preocupaciones individuales de orden utilitario, sentimental, etc... Todavía hoy me parecen incomparablemente más simples, menos difíciles de satisfacer, las exigencias del pensamiento reflexivo que poner en disponibilidad total este pensamiento de modo de oír sólo por medio de lo que dice *la boca de la sombra.*"[3]

Es natural que lo primero en aparecer en este encuentro de la poesía y de la escritura irreflexiva fuese la decisión de escapar de las coerciones: la razón nos vigila, el espíritu crítico nos retiene, hablamos según las conveniencias y las convenciones. La escritura automática nos revela una posibilidad de escribir al margen de esos poderes, en el día, pero como desde afuera del día, de una manera nocturna, libre de lo cotidiano y de su mirada molesta. De allí que en la historia del surrealismo las libertades de la escritura estén más ligadas a las "experiencias del dormir", sean una forma más apaciguada, menos arriesgada de estas experiencias. Cada uno de los amigos de Breton buscaba ingenuamente la noche en un dormir premeditado, cada uno se deslizaba fuera de su yo habitual y se creía más libre, dueño de un espacio más amplio. Esto dio lugar a desórdenes a los que hubo que poner fin por "elementales consideraciones de higiene mental". Se podría decir que la prudencia nada tenía que hacer aquí. Pero la imprudencia no conducía muy lejos, por ejemplo, conducía a Desnos, no a perderse, a extraviarse lejos de sí, sino, dice Breton, "a querer concentrar la atención sobre él solo".

La escritura automática tendía a suprimir las coerciones, a suspender los intermediarios, a rechazar toda mediación, ponía en contacto la mano que escribe con algo original, hacía de esa mano activa una pasividad soberana, no ya una mano que escribe, un instrumento, un útil servil, sino un poder independiente sobre el que ya nadie tenía derecho, que no pertenecía a nadie, que no podía y no sabía sino escribir: una mano muerta análoga a esa mano de gloria de la que habla la magia (que cometía precisamente el error de querer usarla).

Esa mano parece poner a nuestra disposición la profundidad del lenguaje, pero en realidad en ese lenguaje no disponemos de nada, así como tampoco disponemos de esa mano que nos es tan extraña como si nos hubiese abandonado, como si nos hu-

3 *Entretiens*, 1913-1952

biese atraído al medio mismo del abandono, allí donde no hay más recursos, apoyo, asidero, ni pausa.

Esto es lo primero que nos recuerda la escritura automática: el lenguaje al que nos permite acceder no es un poder, no es poder de decir. En él, yo no puedo nada y "yo" nunca habla.

Sin embargo, ¿no nos garantiza, también y felizmente, la libertad de decir todo? ¿No establece al artista como el centro de todo, sustrayéndolo al juicio de otros poderes, estéticos, morales o legales? El artista parece entonces irresponsable de una pasión ilimitada que lo abre a todo y le descubre todo. Todo lugar es su patria, todo lo mira y tiene derecho a mirarlo todo. Esto atrae y trastorna.

El derecho de no elegir es un privilegio, pero es un privilegio extenuante. El derecho de no elegir también es la negativa a elegir, el deber de no consentir ninguna elección, la necesidad de sustraerse a la elección que nos propone el orden natural del mundo en que vivimos (o que nos propone todo orden expresado por una ley, trascendente o inmanente). Es más, no se trata de negarse a elegir por una especie de decisión moral, por una disciplina ascética invertida, sino de alcanzar el instante en que ya no es posible elegir, ganar el punto en el que decir, es decir, todo, y donde el poeta se convierte en el que no puede sustraerse a nada, no se aparta de nada, está entregado sin resguardo, a la extrañeza y a la desmesura del ser.

La escritura automática, generalmente considerada como el invento de una diversión muy particular, en realidad expresa la exigencia poética inicial, la que atormentó a Rilke infinitamente, la que lleva a Hugo von Hoffmansthal, cuando quiere devolver a la poesía las llaves de su reino, a decir de lo inspirado en su ensayo de 1907, *El poeta y este tiempo:* "Está allí, cambiando silenciosamente de lugar, siendo sólo ojo, oreja, y no recibiendo su color sino de las cosas sobre las que reposa. Es el espectador, no, es el compañero oculto, el hermano silencioso de toda cosa, y el cambio de sus colores le resulta un íntimo tormento, porque sufre de toda cosa, y goza de ellas al mismo tiempo que sufre. Este poder de doloroso placer es el contenido de su vida. Sufre de tanto sentir las cosas, sufre de cada una y de todas a la vez, sufre con lo que tienen de singular, con la coherencia que las une, sufre con lo que en ellas es elevado, sin valor, sublime, vulgar; sufre como sus estados y sus pensamientos... NO puede descuidar nada. Sobre ningún ser, sobre ninguna cosa, ningún fantasma, ningún fantasma nacido de un cerebro humano, puede cerrar los ojos. Es como si sus ojos no tuviesen párpados. No puede alejar ninguno de los pensamientos que lo acosan pretendiendo que pertenecen a otro orden, porque en el suyo cada cosa debe encontrar su lugar. En él todo debe y todo quiere encontrarse... Esta es la única ley a la que está sometido: no prohíbe el acceso a su alma a ninguna cosa."[4] Y Hoffmansthal alude a ese rasgo de la inspiración que buscamos aclarar, ese rasgo que no es, en aquel a quien falta, una falla, sino que su ausencia expresa también la profundidad, la profusión y el misterio de su presencia: "...No es que el poeta piense constantemente en todas las cosas del mundo, ellas piensan en él. Están en él, lo dominan. Incluso sus horas difíciles, sus depresiones, sus desconciertos, son estados impersonales, corresponden a los sobresaltos del sismógrafo, y una mirada que fuese lo bastante profunda podría leer en él secretos aun más misteriosos Que en las mismas poesías."

El carácter inagotable del murmullo

Cuando se dice al poeta, como André Breton expresó suntuosamente en *El primer manifiesto:* "Continúa tanto como gustes. Fíate del carácter inagotable del murmullo", parecería que sólo se nos hace sensible la riqueza infinita de la inspiración poética. El primer carácter de la inspiración es ser inagotable porque es la proximidad de lo ininterrumpido. Aquel que está inspirado — que cree estarlo siente que va a hablar, que va a escribir sin fin. Rilke señala que cuando escribía *El libro de las horas* tuvo la impresión de que no podría dejar de escribir. Y Van Gogh dice que no puede dejar de trabajar. Sí, eso es sin fin, eso habla, no deja de hablar, lenguaje sin silencio, porque en él el silencio se habla. La escritura automática es la afirmación de ese lenguaje sin silencio, de ese murmullo infinito abierto cerca nuestro, bajo nuestra palabra común y que parece una fuente inagotable. Le dice a quien escribe: Te doy la llave de todas las palabras. Promesa maravillosa, promesa que cada uno se apresura a interpretar como si hubiese dicho: Tendrás todas las palabras. Pero lo

4. En una carta, Keats se expresa casi de la misma manera: "En cuanto al carácter poético, pienso en esta especie de hombres a la que pertenezco: no tiene yo, es todo y nada. No tiene carácter... se regocija tanto del aspecto oscuro de las cosas como de su aspecto brillante. Y, finalmente, el poeta es el ser menos poético porque no tiene identidad. Se llena continuamente con cuerpos distintos que el suyo, sol, luna, mar. Los hombres, las mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticas, tienen un atributo inmutable. El poeta no tiene atributo, no tiene identidad. De todas las criaturas de Dios, es la menos poética." Y Keats agrega esto: "Por lo tanto, ¿si el poeta no tiene yo y si yo soy poeta, por qué asombrarse de que diga que no voy a escribir más?

que se ha prometido es, más aún, no sólo el todo de la palabra, sino la palabra como origen, la irrupción pura del origen, allí donde hablar precede no a tal o cual palabra, sino a la posibilidad de la palabra, donde hablar se procede siempre a sí mismo.

Al principio no parece —y en esto reside la ambigüedad de ese movimiento— que el punto hacia el que nos orienta la inspiración o la escritura automática, esa palabra concentrada a la que tenemos acceso, que se abre paso en nosotros, anulándonos, convirtiéndonos en nadie, esa palabra con la que nada puede ser dicho. Parece, al contrario, que si se conserva el contacto con ella todo podrá decirse, que todo lo dicho pertenecerá a la pureza del origen. Parece posible ser a la vez quien dispone de las palabras cotidianas —con más o menos talento y recursos— y quien toca ese momento del lenguaje en el que éste no está disponible, en el cual se aproxima esa palabra nuestra, indistinta, que es el ser de la palabra, la palabra inactiva con la que nada puede hacerse. Y porque el escritor cree seguir siendo uno y otro —el hombre que dispone de las palabras y ese lugar donde lo indisponible que es el lenguaje escapa de toda división, es lo puro indeterminado—, se ilusiona con poder disponer de lo indisponible y, en esta palabra original, decir todo y dar voz y palabra a todo.

Pero, ¿es una ilusión? Si lo es, no se impone como un espejismo que concedería al artista una visión fácil, sino como una tentación que lo atrae fuera de los caminos seguros y lo arrastra hacia el más difícil y más lejano. La inspiración aparece entonces, poco a poco, bajo su verdadera luz: es poder, pero a condición de que quien la acoge se vuelva débil. No tiene necesidad de los recursos del mundo ni del talento personal, pero es necesario haber renunciado a estos recursos, haber dejado de apoyarse en el mundo y ser libre de sí. Se dice que es mágica, que actúa instantáneamente, sin el largo desenvolverse del tiempo, sin intermediario. Esto quiere decir: hay que perder el tiempo, perder el derecho de actuar y el poder de hacer.

Cuanto más pura es la inspiración más desprovisto está quien entra en el espacio al que ella lo atrae, en el que oye el llamado más cerca del origen, como si la riqueza que toca, esa superabundancia de la fuente, también fuese la extrema pobreza, fuese sobre todo la superabundancia del rechazo y lo convirtiese en quien no produce y yerra en el seno de una inacción infinita. Por lo tanto, el sentido común se equivoca al creer que el estado de aridez al que están expuestos los artistas más inspirados significa que, de pronto, la inspiración, esa gracia que es otorgada y retirada, les falta. Más bien hay que decir que hay un punto en

que la inspiración y la falta de inspiración se confunden, un punto extremo donde la inspiración, ese movimiento fuera de las tareas, de las formas adquiridas y de las palabras verificadas, toma el nombre de aridez, se convierte en esa ausencia de poder, esa imposibilidad que el artista interroga en vano, que es un estado nocturno, a la vez maravilloso y desesperado donde, quien no supo resistir a la fuerza demasiado pura de la inspiración, permanece en la búsqueda de una palabra errante.

Lord Chandos

En *La carta de lord Chandos,* Hugo von Hoffmansthal describe ese estado de suspenso e inmovilidad en que la inspiración tiene el mismo rostro que la esterilidad, en que el encantamiento es el que fija las palabras y aparta los pensamientos. Lord Chandos intenta explicar a Francis Bacon por qué renunció a toda preocupación literaria. "Es que —dice— perdí por completo la facultad de tratar consecuentemente, por el pensamiento o la palabra, un tema cualquiera." Ante las palabras más elevadas y más generales siente un malestar, no una simple duda sobre su valor o una vacilación sobre su legitimidad, sino la impresión de una realidad que se deshace, de una cosa que se pudre y se cae a pedazos. No es que le falten las palabras, sino que se metamorfosean ante sus ojos, dejan de ser signos para convertirse en miradas, una luz vacía, atractiva y fascinante, no ya palabras, sino el ser de las palabras, esa pasividad básica con la cual quisiera ponernos en contacto la escritura automática. "Las palabras aisladas flotaban a mi alrededor; se congelaban y se convertían en ojos que se fijaban sobre mí y, al mismo tiempo, sobre las que estaba forzado a fijar los míos, torbellinos que daban vértigo cuando la mirada se sumergía en ellos, que giraban sin detenerse y más allá de los cuales sólo estaba el vacío." Al mismo tiempo, lord Chandos describe otro aspecto de esta transformación: las palabras están perdidas, los objetos ya no tienen uso, pero al abrigo de esta falta se establece un nuevo contacto con la intimidad de las cosas, un presentimiento de relaciones desconocidas, de otro lenguaje capaz de responder a la aceptación infinita que es el poeta cuando se vuelve negativa a elegir, capaz también de encerrar el silencio que está en el fondo de las cosas. Hoffmansthal da a esta experiencia la forma un poco desvaída de su melancolía armoniosa, pero encuentra al menos esta imagen impresionante para hacer sensible la exigencia a la que ningún artista puede sustraerse y que le impone, a él, el irrespon-

sable, la responsabilidad de lo que no puede hacer y lo hace culpable de lo que no puede decir y no puede decirse: "Sentí en ese momento, con una certeza que no dejaba de ser dolorosa, que ni el año próximo, ni el siguiente, ni en ningún otro año de mi vida, escribiría ningún libro, ni en latín, ni en inglés, y esto ocurría por una razón extraña y penosa... Quiero decir que la lengua en la que tal vez me sería dado no sólo escribir, sino pensar, no es ni latín, ni inglés, ni italiano, ni español, sino una lengua de la que no conozco una palabra, una lengua que me hablan las cosas mudas y con la que un día debiera tal vez, desde el fondo de la tumba, justificarme ante un juez desconocido."

Max Brod dice que Kafka leyó *La carta de lord Chandos* como un texto al que se sentía próximo, y no podemos dudar que Kafka, cuando escribía, no se haya sentido juzgado desde el fondo de su lenguaje por esa lengua desconocida que no dominaba pero de la que era responsable y que, entre los tormentos y las acusaciones desmedidas, lo apartaba cada vez más del derecho de escribir, de ese talento alegre y un poco precioso que poseía al principio, para condenarlo a una palabra cuyo sentido le era negado, pero su justificación impuesta. Hay un movimiento demasiado fuerte que nos atrae hacia un espacio en el que falta la verdad, donde los límites han desaparecido, donde somos entregados a la desmesura, sin embargo, allí nos imponen mantener una marcha justa, no perder la mesura y buscar una palabra verdadera yendo al fondo del error.

Movimiento contra el que hay que defenderse si, pese a todo, se quiere hacer obra, como si sólo se pudiese escapar de la esterilidad escapando de la omnipotencia de la inspiración, como si sólo se pudiese escribir —ya que es necesario— resistiendo a la necesidad pura de escribir, evitando la cercanía de lo que se escribe, esa palabra sin fin ni comienzo que sólo podemos expresar imponiéndole silencio. Este es el tormento mágico vinculado al llamado de la inspiración, que necesariamente se traiciona, y no porque los libros sean sólo el eco degradado de una palabra sublime, sino porque sólo se los escribe haciendo callar lo que los inspira, traicionando el movimiento que pretenden recobrar, interrumpiendo el "murmullo".

Quien quiere escribir y producir necesita incesantemente adormecer esta exaltación. El dominio supone ese dormir por el cual el creador apacigua y engaña al poder que lo arrastra. Sólo es creador y capaz, con esa capacidad que deja su huella en el mundo, porque puso entre su actividad y el centro de donde irradia la palabra original el intervalo, el espesor de dormir: su

lucidez está hecha de ese dormir. Nos engañaríamos, entonces, acerca de las experiencias surrealistas, y éstas nos engañarían respecto del lugar en que se sitúa la inspiración, si nos invitasen a ver en ésta un acontecimiento de la naturaleza del dormir, mientras que, de algún modo, dormimos para desviarnos de él. Kafka dice varias veces a Gustav Janouch: "Si no existiesen estas horribles noches de insomnio, en general no escribiría." Hay que comprenderlo profundamente: la inspiración, esa palabra errante que no puede terminar, es *la larga noche del insomnio* y para defenderse de ella, apartándose, el escritor llega a escribir verdaderamente, actividad que lo vuelve al mundo donde puede dormir. Por eso también el surrealismo, confiándose al sueño, no confía en el dormir: si hay una relación entre la "inspiración" y el sueño es porque éste alude a la negativa a dormir en el seno del dormir, a la imposibilidad de dormir en que se convierte el dormir cuando soñamos. Los adeptos a las primeras hipnosis surrealistas creían abandonarse al dormir. Pero la hipnosis no consiste en dormir, sino, al contrario, en impedir dormir, en mantener, en el seno de la noche reunida, una luz pasiva, obediente, el punto, incapaz de extinguirse, de la lucidez paralizada con la que entró en contacto el poder que fascina, que toca en ese lugar separado donde todo se hace imagen. La inspiración nos empuja suave o impetuosamente fuera del mundo, y en ese afuera no hay dormir ni reposo. Tal vez debamos llamarlo noche, pero precisamente la noche, la esencia de la noche, no nos deja dormir. En ella, dormir no es un refugio. Dormir es una salida por donde no buscamos escapar del día, sino de la noche que es sin salida.

LA OBRA, CAMINO HACIA LA INSPIRACIÓN

Los fracasos de la escritura automática no desalientan a André Breton; no disminuyen para nada la exigencia que representa. Y si continúa esperando un éxito absoluto, incluso exigiéndole que sea un medio de purificarse a sí misma, es una esperanza análoga a aquella que protege al artista cuando, al querer hacer obra, pero no queriendo traicionar lo que la inspira, intenta conciliar lo inconciliable y encontrar la obra allí donde debe exponerse a la inacción esencial. Experiencia atormentada, que sólo se puede proseguir bajo el velo del fracaso y, sin embargo, a pesar de que la experiencia es el movimiento infinitamente arriesgado que no puede triunfar, a lo que sale de ella lo llamamos triunfo, a ese tormento lo llamamos felicidad, y esa pobreza

árida se convierte en la plenitud de la inspiración: esa desesperación laboriosa, infatigable, es la suerte o la gracia de un don sin trabajo. Un artista nos dice lo que el artista encuentra en el seno de la experiencia: "Mis cuadros no tienen valor", "Yo, como pintor, nunca significaré nada importante, lo siento absolutamente." Esta es la verdad de la experiencia: hay que perseverar en el espacio de este *no tienen valor,* mantenerse preocupado por la realización y el derecho a la perfección, soportando el desamparo de un fracaso irremediable. Sólo que para nosotros este fracaso se llama Van Gogh y el desamparo se convierte en el resplandor, la esencia misma del color.

Lo esencial de esta experiencia consiste en que, durante largo tiempo, las obras han pasado por ella, pero ignorándola o dándole un nombre que la disimulaba, cuando el arte quería volver presentes a los dioses o representar a los hombres. Hoy ya no es así. La obra ya no es inocente. Sabe de dónde viene. O, al menos, exige en esa búsqueda del origen, estar cada vez más cerca del origen, sostenerse en esta cercanía y mantenerse allí donde se juega la posibilidad, donde el riesgo es esencial, donde amenaza el fracaso; y hacia allí empuja al artista, lejos de ella y lejos de su realización. Esta experiencia se ha vuelto tan grave que el artista la continúa sin fin, y por desesperación, y al mismo tiempo preocupado por lo esencial, la muestra a la luz del día, trata de expresarla directamente o, en otros términos, *hacer de la obra un camino hacia la inspiración,* lo que protege y preserva la pureza de la inspiración, *y no de la inspiración un camino hacia la obra.*

Que esta marcha sea lógicamente errónea no significa nada, porque la necesidad de este error, el hecho de que ella es aparentemente sin salida y que no es menos exigencia extrema, este carácter de exigencia sin salida es el que obliga al artista a no desviarse de ella y a soportar misteriosamente la desmesura. Pero hay otra dificultad que prueba más profundamente su error. Rilke alude a ello en una carta a Clara Rilke: "Esto nos indica con seguridad que debemos entregarnos a las pruebas más extremas, pero también parecería no decir nada antes de hundirnos en nuestra obra, no disminuirlas comunicándolas, porque lo único, lo que ningún otro comprendería y no tendría el derecho de comprender, esta especie de extravío que nos es propio, debe insertarse en nuestro trabajo para volverse válido y revelar su ley, dibujo original que sólo la transparencia del arte hace visible... A veces imagino qué locura —y qué error— habría cometido Van Gogh si hubiese debido comunicar a alguien el carácter único de su visión, si hubiese debido considerar con

otros los motivos de los cuales iba a extraer sus cuadros..." El llamado a Gauguin nace de este deseo de una comunicación inmediata. Gauguin viene. Apenas estaba allí el amigo tan deseado, el otro él mismo, Van Gogh, desesperado, se cortaba las orejas.

Tal vez, desde el instante en que la experiencia rompe la intimidad y busca revelarse, tal vez ya esté inmediatamente perdida. Tal vez sólo busca develarse para volverse soportable, para aligerarse, y "disminuirse". A éste tal vez, cada uno responde por una decisión propia: uno se corta la oreja, pero no hace un cuadro; otro yerra, hace escándalo en las calles, es el comienzo de *Aurelia* que termina bajo la nieve, en la calle de la Vieille-Lanterne. Basta señalar aquí que la escritura automática también es una respuesta a esta pregunta. Dice intrépidamente: sólo cuenta el momento de la experiencia, sólo importa la huella anónima, visible, de una presencia sin reserva. Todo debe hacerse público. El secreto debe ser roto. La oscuridad debe entrar en la luz y hacerse luz. Lo que no puede decirse debe, no obstante, oírse: *Quidquid latet apparebit,* todo lo que está oculto debe aparecer, y no en la ansiedad de una conciencia culpable, sino en la despreocupación de una boca feliz. ¿Cómo? ¿Sin riesgos, ni peligros? ¿En la facilidad de una palabra que se escapa, de una libertad inconsciente, ignorante? De ningún modo sin riesgos, y nunca en la calma de una espontaneidad indiferente. Que la escritura automática sea pasiva significa que se coloca en la imprudencia y temeridad de un movimiento de pura pasión. Es la palabra que se hace *deseo,* que se confía al deseo para regresar a su fuente, y lo que afirma incansablemente, lo que no puede callar, lo que no puede comenzar ni terminar de expresar, es lo que René Char refleja cuando dice: *"El poema es el amor realizado del deseo que sigue siendo deseo",* y André Breton: *"El deseo, sí, siempre."*

6. La obra y la comunicación

1. Leer

Leer: en el diario viaje del escritor no sorprende encontrar confesiones de esta clase: "Siempre esta angustia en el momento de escribir...", y cuando Lomazzo nos habla del terror que sentía Leonardo cada vez que quería pintar también lo comprendemos, presentimos que podríamos comprenderlo.

Pero si un hombre nos confiase: "Siempre estoy ansioso en el momento de leer", u otro que no pudiese leer, salvo en raros momentos privilegiados, o aquel que trastornase toda su vida, renunciase al mundo, al trabajo y a la felicidad del mundo para poder leer algunos instantes, sin duda le haríamos sitio cerca de esa enferma de Fierre Janet que no quería leer porque, señalaba, "un libro que se lee se ensucia".

Escuchar música convierte en músico a quien sólo siente placer en escuchar, y lo mismo ocurre cuando se mira un cuadro. La música y la pintura son mundos a los cuales sólo accede quien tiene la llave. Esa llave sería el "don"; ese don sería el encanto y la comprensión de cierto gusto. El aficionado a la música, el aficionado a la pintura, son personajes que llevan su preferencia de manera ostensible, como un mal delicioso que lo aísla y del que están orgullosos. Los otros reconocen modestamente que no tienen oído. Hay que estar dotado para oír y para ver. El don es un espacio cerrado —sala de concierto, museo— del que uno se rodea para gozar de un placer clandestino. Los que no tienen el don se quedan afuera; y quienes lo tienen entran y salen a gusto. Claro que sólo se ama la música los domingos; esta divinidad no es más exigente que la otra.

Leer ni siquiera requiere dones y condena este recurso a un privilegio natural. Autor, lector, nadie está dotado, y quien se siente dotado siente sobre todo que no lo está, se siente infinitamente desprovisto, ausente de ese poder que se le atribuye, y así como ser "artista" es ignorar que ya hay un arte, ignorar que ya hay un mundo, leer, ver y oír la obra de arte exige más ignorancia que saber, exige un saber que inviste una inmensa igno-

rancia y un don que no está dado por anticipado, que cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo. Cada cuadro, cada obra musical, nos procura el órgano que necesitamos para acogerla, nos "da" el ojo y el oído que necesitamos para oírlo y para verlo. Los no-músicos son aquellos que, por una decisión inicial, rechazan esa posibilidad de oír, la evitan, como si fuera una amenaza o una molestia a la que se cierran con desconfianza. André Breton desautoriza la música porque quiere preservar el derecho de oír la esencia discordante del lenguaje, su música no-musical, y Kafka, que constantemente reconoce que está cerrado a la música más que nadie en el mundo, descubre en ese defecto uno de sus puntos fuertes: "Soy realmente fuerte, tengo cierta fuerza y, para caracterizarla de una manera breve y poco clara, es mi ser no-musical."

En general, quien no ama la música no la soporta, así como el hombre que rechaza el cuadro de Picasso lo excluye con odio violento, como si se sintiese directamente amenazado. Que ni siquiera haya mirado el cuadro no indica mala fe. Mirarlo no está en su poder. No mirarlo no indica que esté en falta, es una forma de su sinceridad, el presentimiento justo de esa fuerza que le cierra los ojos. "Me niego a ver eso." "No podría vivir con eso delante de los ojos." Esas fórmulas revelan con más fuerza la realidad oculta de la obra de arte, su intolerancia absoluta, que la complacencia sospechosa del aficionado al arte. Es verdad que no se puede vivir con un cuadro delante de los ojos. La obra plástica tiene sobre la obra verbal la ventaja de hacer más evidente el vacío exclusivo, en el interior del cual parece querer permanecer lejos de las miradas. "El beso", de Rodin, se deja mirar, y hasta se complace en ser mirado; el "Balzac" es sin mirada, cosa cerrada y durmiente, absorta en sí misma hasta desaparecer. Esta separación decisiva —elemento de la escultura— que en el centro del espacio despliega otro espacio rebelde, un espacio sustraído, evidente y oculto, tal vez inmutable, tal ver sin reposo, esta violencia preservada, frente a la que siempre nos sentimos demás, es lo que parece faltarle al libro. La estatua que se desentierra y se ofrece a la admiración no espera ni recibe nada de ella, parece más bien arrancada de su lugar. ¿Pero acaso el libro que se exhuma, el manuscrito que sale del ánfora para entrar en la plena luz de la lectura, no nace de nuevo, de modo impresionante? ¿Qué es un libro que no se lee?

Algo que todavía no está escrito. Leer no sería entonces escribir de nuevo el libro, sino hacer que el libro se escriba o *sea* escrito; esta vez sin intervención del escritor, sin nadie que lo escriba. El lector no se agrega al libro, pero tiende, en primer lugar, a liberarlo de todo autor, y la manera rápida de aproximarse, esa sombra tan vana que pasa por las páginas y las deja intactas, todo aquello que da a la lectura la apariencia de algo superfluo, y aun la poca atención, el escaso interés, toda la infinita ligereza del lector, afirma la ligereza nueva del libro convertido en un libro sin autor, sin la seriedad del trabajo, las pesadas angustias, el peso de toda una vida, que se vertieron en él, experiencia a veces terrible, siempre temible, que el lector borra, y en su ligereza providencial, considera como nada.

Sin saberlo, el lector está embarcado en una lucha profunda con el autor: cualquiera que sea la intimidad que hoy subsiste entre el libro y el escritor, por muy directamente que estén aclaradas por las circunstancias de la difusión, la figura, la presencia, la historia de su autor —circunstancias que no son fortuitas, pero tal vez ya ligeramente anacrónicas—; a pesar de esto, toda lectura en que la consideración del escritor parece desempeñar un papel tan grande es una toma de posición que lo anula para volver la obra a sí misma, a su presencia anónima, a la afirmación violenta, impersonal, de que es. El mismo lector es siempre básicamente anónimo, es cualquier lector, único, pero transparente. Al no agregar su nombre al libro (como lo hacían antes nuestros padres), al borrar más bien todo nombre, el libro parece escrito al margen de todos y de todo, por la presión ligera de esa presencia sin nombre, de esa mirada modesta, pasiva, intercambiable, insignificante.

La lectura hace del libro lo que el mar, el viento, hacen de las cosas hechas por los hombres: una piedra más lisa, el fragmento caído del cielo, sin pasado, sin porvenir, sobre el que no nos interrogamos mientras lo vemos. La lectura da al libro la existencia abrupta que la estatua "parece" tener sólo del cincel; ese aislamiento que la sustrae a las miradas que la ven, esa distancia altiva, esa sabiduría huérfana que aparta tanto al escultor como a la mirada que aún quisiera esculpirla. De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector. En principio, la lectura no le aporta una verdad más humana; pero tampoco lo convierte en algo inhumano, un "objeto", una pura presencia compacta, fruto de las profundidades que nuestro sol no hubiese madurado. Ella "hace" solamente que el libro, que la obra se convierta —se convierte— en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aun de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido. Lo propio de la lectura, su singularidad, aclara el sentido singular del verbo "hacer" en la expresión: "Ella hace

que la obra se convierta en obra." La palabra hacer no indica aquí una actividad productiva: la lectura no hace nada, no agrega nada; deja de ser lo que es; es libertad, no libertad que da el ser o lo toma, sino libertad que acoge, consiente, dice sí, sólo puede decir sí y, en el espacio abierto por ese sí, deja afirmarse la decisión trastornante de la obra, la afirmación de que es, y nada más.

LAZARE, VENI FORAS

La lectura que toma la obra por lo que es, y de ese modo la libera de todo autor, no consiste en introducir en su lugar un lector, persona que existe realmente, que tiene una historia, un oficio, una religión y hasta lectura, y que a partir de todo esto comenzaría un diálogo con la persona que ha escrito el libro. La lectura no es una conversación, no discute, no interroga. Nunca pregunta al libro, y menos aún al autor: "¿Qué has querido decir, exactamente? ¿Qué verdad me aportas?" La verdadera lectura no discute nunca el libro verdadero, pero tampoco es sumisión al "texto". Sólo el libro no-literario se ofrece como una red fuertemente tejida de significaciones determinadas, como un conjunto de afirmaciones reales: antes de ser leído por nadie, el libro no-literario fue siempre leído por todos, y esa lectura previa es la que le asegura una firme existencia. Pero el libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, sólo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única.

De allí la extraña libertad que la lectura —literaria— ejemplifica. Libre movimiento, si no está sometida, si no se apoya en nada que esté ya presente. Sin duda, el libro está allí; no sólo su realidad de papel y de imprenta, sino también su naturaleza de libro, ese tejido de significaciones estables, esa afirmación que debe a un lenguaje preestablecido, ese recinto que forma en torno de él la comunidad de todos los lectores, entre los que ya me encuentro, yo que aún no lo leí; y este recinto es también el de todos los libros que, como ángeles de alas entrelazadas, velan estrechamente sobre ese volumen desconocido, porque un solo libro en peligro abre una brecha peligrosa en la biblioteca universal. El libro, pues, está allí; pero la obra aún está oculta, tal vez radicalmente ausente, en todo caso disimulada, oscurecida por la evidencia del libro, detrás de la cual espera la decisión liberadora, el *Lazare, veni foras.*

Hacer caer esa piedra parece ser la misión de la lectura: volverla transparente, disolverla por la penetración de la mirada que, en su impulso, va más allá. En la lectura, al menos en el punto de partida de la lectura, hay algo vertiginoso que se parece al movimiento irrazonable por el cual queremos abrir a la vida ojos ya cerrados; movimiento vinculado al deseo que, como la inspiración, es un salto, un salto infinito: quiero *leer* aquello que, sin embargo, no está escrito. Pero hay más, y lo que hace más singular aún el "milagro" de la lectura —lo que tal vez nos aclara el sentido de toda taumaturgia— es que aquí la piedra y la tumba no sólo contienen el vacío cadavérico que se trata de animar, sino que esa piedra y esa tumba constituyen la presencia, disimulada, sin embargo, de lo que debe aparecer. Hacer rodar, hacer saltar la piedra, es efectivamente algo maravilloso, pero que realizamos a cada instante en el lenguaje cotidiano, y a cada instante hablamos con ese Lázaro, muerto desde hace tres días, tal vez desde siempre, y que bajo sus vendas bien tejidas, sostenido por las convenciones más elegantes, nos responde y nos habla desde nuestro propio interior. Pero al llamado de la lectura literaria no responde una puerta que cae, o que se volvería transparente, o que por lo menos se reduciría algo, sino más bien una piedra más fuerte, mejor cerrada, aplastante, diluvio desmesurado de piedra que estremece la tierra y el cielo.

Ese es el carácter propio de esta "apertura" que constituye a la lectura: sólo se abre lo que está mejor cerrado; sólo es transparente lo que pertenece a la mayor opacidad; sólo se deja admitir en la ligereza de un Sí libre y feliz lo que se ha soportado como el aplastamiento de una nada sin consistencia. Y esto no liga la obra poética a la búsqueda de una oscuridad que desconcierta la comprensión cotidiana. Esto sólo establece, entre el libro que está y la obra que nunca está por anticipado, entre el libro que es la obra disimulada y la obra que sólo puede afirmarse en el espesor presente de esa disimulación, una ruptura violenta, el pasaje de un mundo donde todo tiene más o menos sentido, en el que hay oscuridad y claridad, a un espacio en el cual, propiamente hablando, nada tiene todavía sentido, y hacia el que, sin embargo, todo aquello que tiene sentido remonta como hacia su origen.

Pero estas observaciones también podrían engañarnos si hicieran de la lectura un trabajo de desbrozamiento que va de un lenguaje a otro, o una marcha aventurera que exige iniciativas, esfuerzo y conquista. Acercarse a la lectura es, tal vez, una felicidad difícil, pero leer es incomparablemente fácil, libertad sin trabajo, un puro Sí que resplandece en lo inmediato.

El Sí ligero, inocente, de la lectura

Leer, en el sentido de la lectura literaria, ni siquiera es un puro movimiento de comprensión, el conocimiento que mantendría el sentido liberándolo. Leer se sitúa más allá o más acá de la comprensión. Leer, tampoco es lanzar un llamado para que se descubra, detrás de la apariencia de la palabra común, detrás del libro de todos, la obra única que debe revelarse en la lectura. Sin duda hay un llamado, pero que sólo puede provenir de la obra misma, llamado silencioso, que impone silencio en el ruido general, que el lector sólo oye respondiendo, que lo aparta de las relaciones habituales y lo vuelve hacia el espacio que, al residir en él, hace que la lectura se convierta en la cercanía, en la aceptación maravillada de la generosidad de la obra, aceptación que eleva el libro a la obra que es, por el mismo transporte que eleva la obra al ser y que hace de la aceptación la maravilla donde la obra se pronuncia. La lectura es esta residencia, y tiene la sencillez del Sí ligero y transparente que es esa residencia. Aun si le exige al lector que entre en una zona donde el aire falta y el suelo vacila; aun si, fuera de estas aproximaciones tormentosas, la lectura parece ser participación en la violencia abierta de la obra, en sí misma es presencia tranquila y silenciosa, el medio pacificado de la desmesura, el Sí silencioso que se halla en el centro de toda tormenta.

La libertad de ese Sí presente, maravillado y transparente, es la esencia de la lectura. Ella lo opone al aspecto de la obra que, por la experiencia de la creación, está vinculado a la ausencia, a los tormentos del infinito, a la profundidad vacía de lo que no comienza ni termina nunca, movimiento que expone al creador a la amenaza de la soledad esencial, y al libro, a lo interminable.

En este sentido, la lectura es más positiva que la creación, más creadora, aunque no produzca nada. Participa de la decisión, tiene su ligereza, irresponsabilidad e inocencia. No hace nada y todo está realizado. Para Kafka, la angustia, los relatos sin terminar, el tormento de una vida perdida, de una misión traicionada; cada día transformado en exilio, cada noche exiliada del sueño, y para terminar, la certeza de que *La metamorfosis* es ilegible, radicalmente imperfecta. Pero para el lector de Kafka, la angustia que se vuelve facilidad y dicha, el tormento de la falta que se transfigura en inocencia; y en cada fragmento de texto, la maravilla de la plenitud, la certeza de la culminación, la revelación de la obra única, inevitable, imprevisible. Tal es la esencia de la lectura, del Sí ligero que más que el sombrío combate del

creador con el caos donde quiere desaparecer para dominarlo, evoca la parte divina de la creación.

Por todo esto parecen fuera de lugar muchos reproches del autor contra el lector. Cuando Montesquieu escribe: "Pido una gracia que temo no me concedan: que no se juzgue por una sola lectura un trabajo de veinte años; que se apruebe o condene el libro entero, y no unos pocas frases", pide lo que los artistas lamentan con frecuencia no obtener, pensando con un movimiento amargo en la lectura superficial, la mirada distraída y el oído negligente que se vuelve hacia sus obras: tantos esfuerzos, sacrificios, cuidados y cálculos, una vida de soledad, siglos de meditaciones y de búsquedas, apreciados, juzgados y suprimidos por la decisión ignorante del primer llegado, por el azar del humor. Y cuando Valéry se inquieta por el lector inculto de hoy que pide que la facilidad sea cómplice de la lectura, esa inquietud está tal vez justificada, pero la cultura de un lector atento, los escrúpulos de una lectura plena de devoción, casi religiosa y transformada en una especie de culto, no cambiaría nada y supondría aun mayores peligros que la ligereza de un lector que baila una danza rápida en torno de un texto porque, evidentemente, no es una verdadera ligereza, no tiene consecuencias pero no carece de promesas: anuncia la felicidad y la inocencia de la lectura que tal vez sea, en efecto, una danza con un compañero invisible en un espacio separado, una danza dichosa, apasionada danza con la "tumba". Ligereza a la que no hay que desear una preocupación más grave, porque allí donde la ligereza está dada, la gravedad no está ausente.

2. La comunicación

Lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee, de querer ser un hombre que sabe leer en general. Leer un poema no es aún leer un poema, ni siquiera es entrar, por su intermedio, en la esencia de la poesía. En la lectura del poema, el poema se afirma como obra en la lectura y en el espacio desplegado por el lector, origina la lectura que lo acoge, se convierte en poder de leer, en la comunicación abierta entre el *poder* y la *imposibilidad,* entre el poder vinculado al momento de la lectura y la imposibilidad vinculada al momento de la escritura.

La comunicación de la obra no reside en haberse vuelto, por la lectura, comunicable a un lector. La obra es en sí misma

comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la mesura de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la imposibilidad, entre la forma en que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo. Esta violencia dura mientras la obra es obra, violencia nunca apaciguada, pero que también es la calma de una armonía, oposición que es el movimiento del acuerdo que desaparece desde el momento en que deja de ser lo que se aproxima a lo que excluye el acuerdo.

Leer no es entonces obtener comunicación de la obra, es "hacer" que la obra se comunique y, para emplear una imagen imperfecta, es ser uno de los dos polos entre los que surge, por mutua atracción y repulsión, la violencia esclarecedora de la comunicación, acontecimiento que los atraviesa y los constituye en virtud de su propio pasaje. Evidentemente, esta comparación es imperfecta. Indica a lo sumo que el antagonismo que opone en la obra sus dos momentos (o, más exactamente, que hace de la obra una tensión en la que sus momentos parecen oponerse dos a dos), la abre, por esa contradicción, a la libertad de su comunicación, pero no pretende que tal antagonismo sea el de dos polos fijos que responden a un esquema grosero, definitivamente determinado, de dos poderes llamados leer y escribir. Habría que agregar, al menos, que esa exaltación antagónica que asume finalmente la forma personificada de lector y autor no ha dejado de actuar durante la génesis de la obra. Es allí donde, al fin, la obra parece convertirse en el diálogo de dos personas que encarnan dos exigencias estables, este "diálogo" es, ante todo, el combate más original de exigencias muy indistintas, la intimidad desgarrada de momentos irreconciliables e inseparables que llamamos mesura y desmesura, forma e infinito, decisión e indecisión y que, en sus oposiciones sucesivas, dan realidad a la misma violencia, tendiendo a abrirse y cerrarse, a captarse en la clara figura que limita y a errar sin fin hasta perderse en la migración sin reposo de la *otra* noche que nunca llega, pero regresa. Comunicación donde la oscuridad debe aparecer, donde la luz debe provenir de la oscuridad, revelación donde nada aparece, pero donde la disimulación se hace apariencia.

EL LECTOR TODAVÍA FUTURO

Suele decirse que todo autor escribe en presencia de un posible lector, o también, que escribe para ser leído. Pero es una

manera superficial de hablar. Habría que decir que la parte del lector, o lo que una vez cumplida la obra se volverá poder o posibilidad de leer, está ya presente, bajo formas cambiantes, en la génesis de la obra. En la medida en que escribir es arrancarse a la imposibilidad, en que escribir se vuelve posible, escribir asume entonces los caracteres de la exigencia de leer, y el escritor ya es la intimidad naciente del lector aún infinitamente futuro. Pero es evidente que, sin embargo, este poder sólo es poder de escribir porque se opone a sí mismo en la experiencia de la imposibilidad. No hay poder por un lado e imposibilidad por el otro; no hay choque de estos antagonismos; en el acontecimiento del acto de escribir hay una tensión que, por la intimidad en que la escritura los reúne, exige de los opuestos lo que son en su extrema oposición, pero exige también que se encuentren a sí mismos, saliendo de sí, reteniéndose juntos fuera de sí mismos en la unidad inquieta de su común pertenencia. Poder que sólo es poder respecto de la imposibilidad; imposibilidad que se afirma como poder.

El escritor, en tanto siga siendo una persona real y crea ser esa persona real que escribe, también cree, de buen grado, albergar en él al lector de lo que escribe. Siente en sí mismo, viva y exigente, la parte del lector todavía por nacer y, con frecuencia, por una usurpación inevitable, es el lector, prematura y falsamente engendrado, quien escribe por él (de allí, para no dar sino un ejemplo grosero, esos brillantes fragmentos, esas hermosas frases que no podemos llamar escritas sino tan sólo legibles). Ahora comprendemos que esta ilusión se origina en el hecho de que, durante la génesis, pasan por el escritor los momentos que prefiguran la exigencia de la lectura, pero precisamente esos momentos deben quedar fuera de él, cuando se reúnen en la decisión final de la lectura, en la libertad de la aceptación y de la residencia junto a la obra, única lectura auténtica.

El escritor nunca puede leer su obra por la misma razón que le crea la ilusión de leerla. "Es —dice René Char— la génesis de un ser que proyecta y de un ser que retiene." Pero para que "el ser que retiene", el ser que da forma y medida, el formador "el que comienza", alcance la metamorfosis última que lo convertiría en "el lector", es necesario que la obra terminada se le escape, escape de quien la hace, se concluya alejándolo, se realice en ese "alejamiento" que lo desposee definitivamente, alejamiento que toma precisamente entonces la forma de la lectura (y en el que la lectura toma forma).

El momento en que lo que se glorifica en la obra es la obra, en que de algún modo ésta deja de haber sido creada y de refe-

rirse a alguien que la hizo para conjurar toda su esencia en el ser obra, comienzo y decisión inicial, ese momento que anula al autor es también aquél en que la obra se abre a sí misma, y en esta apertura, la lectura se origina.

La lectura nace entonces en ese momento en que el "vacío" que *durante la génesis de la obra señalaba su inacabamiento*, señalaba también la intimidad de su progresión, el impulso de "el ser que proyecta"; la lectura nace en ese momento en que la distancia de la obra respecto de sí cambia de signo y ya no indica su inacabamiento sino su realización, ya no significa que aún no ha sido realizada, sino que nunca hubo de serlo.

En general, el lector, a diferencia del escritor, se siente ingenuamente superfluo. No piensa que él hace la obra. Aun si lo conmueve y aunque lo ocupe, siente que no la agota, que ella permanece completamente fuera de su acceder más íntimo: no penetra en la obra, ella es libre de él, esta libertad constituye la profundidad de sus relaciones con ella, la intimidad de su Sí, pero, en este mismo Sí, lo mantiene a distancia, restablece la distancia que es lo que constituye la libertad de la aceptación y que se reconstituye sin cesar a partir de la pasión de la lectura que la anula. Si el lector conserva pura esta distancia, si, por otra parte, ella es la medida de su intimidad con la obra, más próxima en tanto la considera como obra sin él, esta distancia termina la obra, y al alejarla de todo autor y de la consideración de haber sido creada, la muestra tal como es. Como si el eclipse de la lectura, que la vuelve inocente e irresponsable de lo que *constituye la obra, estuviese, por esto mismo, más cerca de la* obra hecha, de la esencia de su creación, que el autor que siempre piensa haber hecho y creado todo.

El horror al vacío

Pero esta *distancia*, que evoca el Sí de la obra terminada, presentada como tal en el momento en que se sustituye al movimiento que la ha creado, la afirmación de que es —distancia de la obra respecto de sí misma, respecto del lector, del mundo en curso, de las otras obras— eso que constituye la inocencia de la lectura, fija también su responsabilidad y su riesgo. Parece muy difícil preservar tal intervalo. El horror al vacío se traduce aquí por la necesidad de colmarlo con un juicio de valor. Se dice que la obra es buena o mala con respecto a la moral, a las leyes, a los diversos sistemas de valores, etc. Se considera lograda o defectuosa con respecto a reglas, hoy muy precarias, que pueden

constituir las instancias de una estética, en realidad, simples impresiones de un gusto más o menos refinado o de una ausencia de gusto más o menos vigorosa. Se la considera rica o pobre en relación con la cultura que la compara con otras obras, que acrecienta o no su saber, que la incorpora al tesoro nacional, humano, o que sólo ve en ella un pretexto para hablar o enseñar.

Puede suceder que cuanto más estimada sea la obra, mayor sea el peligro que la amenaza: se convierte en una buena obra, se la incorpora a las filas del bien que la utiliza, transformándola en obra útil. Cuando se la considera mala, la obra encuentra en ese juicio el espacio donde a veces se preserva. Marginada, destinada al infierno de las bibliotecas, quemada, olvidada: pero ese exilio, esa desaparición en el abrazo del fuego o en la tibieza del olvido, prolonga también, en cierta medida, la distancia justa de la obra, corresponde a la fuerza de su alejamiento. Esto no quiere decir que, un siglo más tarde, encontrará necesariamente los lectores que no tuvo. La posteridad no se promete a nadie, ni hace la fortuna de ningún libro. La obra no dura, es; ese ser puede inaugurar una nueva duración, es un llamado al comienzo que recuerda que nada se afirma sino por la fecundidad de una decisión inicial, pero el advenimiento mismo de la obra se ilumina tanto por el resplandor de la desaparición como por la engañosa luz de la supervivencia ya habitual. La sensación de que las obras escapan del tiempo, se origina en "la distancia" de la obra, expresa, disfrazándolo, el alejamiento que siempre proviene de la presencia de la obra, expresa, olvidándolo, que la obra, en la lectura, se presenta siempre por primera vez a la *presencia, y esa lectura única es cada vez la primera y cada vez* la única.

Sin embargo, el riesgo de la lectura no es fortuito. Si el "vacío" de la obra —que es su presencia ante sí en la lectura— es difícil de preservar, no es sólo porque es difícil de sostener en sí mismo, sino también porque recuerda, de algún modo, el vacío que durante la génesis señalaba el inacabamiento de la obra y era la tensión de sus momentos antagónicos.

Por eso, leer la obra atrae al lector hacia el recuerdo de esa profunda génesis: no porque deba asistir nuevamente al modo en que se hizo, es decir, a la experiencia real de su creación, sino porque participa de la obra como del desarrollo de algo que se hace, en la intimidad de ese vacío que se hace ser; progresión que si toma el aspecto de un desarrollo temporal, funda la esencia del género novelesco.

Esta manera de leer, de estar presente en la obra como ante una génesis, origina, al modificarse, la lectura crítica por la que el lector, ya especialista, interroga a la obra para saber cómo ha sido hecha, le pregunta los secretos y las condiciones de su creación, luego le pregunta si realmente responde a esas condiciones, etc. El lector, transformado en especialista, se convierte en un autor al revés. El verdadero lector no reescribe el libro pero está expuesto a volver, insensiblemente atraído, hacia las diversas prefiguraciones que fueron suyas y que en cierto modo anticiparon su presencia en la azarosa experiencia del libro: éste deja entonces de parecerle necesario, para volver a ser una posibilidad entre otras, para recuperar la indecisión de lo incierto, de lo que aún está totalmente por hacer. Y la obra recupera así la inquietud, la riqueza de su indigencia, la inseguridad de su vacío, mientras la lectura, uniéndose a esta inquietud y abrazando esta indigencia, se vuelve semejante al deseo, angustia y ligereza de un movimiento de pasión.

Todas estas metamorfosis pertenecen a la auténtica esencia de la lectura. Esta debe conservar pura lo que llamamos la distancia de la obra, debe mantenerla viva, debe hacer que se comunique con la intimidad de la obra e impedir que se inmovilice y se ampare en la soledad vana de lo ideal. El "vacío" que durante la génesis forma parte de la intimidad desgarrada de la obra, parece quedar finalmente fuera de ella al abrirla por entero a sí misma, volviéndola absolutamente presente a sí misma, pero parece, sin embargo, transformar esta presencia en el alejamiento que preserva su acceso, que nos da la impresión de que el cuadro está siempre detrás del cuadro, y la sensación de que el poema, el templo o la estatua, escapan de las vicisitudes del tiempo cuya marca llevan, sin embargo.

Como si este vacío desgarrador que en el transcurso de la génesis es a veces el abismo en que se precipita la obra y, a veces, el impulso por el que se ilumina, violencia vacía en que todo se repite eternamente, pero también, búsqueda a partir de la cual todo comienza, como si ese lejano interior —como lo llama Michaux— pasara, en el momento de la realización, completamente por afuera, aislando la obra, formando a su alrededor ese halo de ausencia tan característico de la presencia de las obras maestras, la aureola de gloria que las protege bajo un velo de majestad vacía, de indiferencia inexpresiva. Así se inmoviliza las obras en una distancia sin vida. Aisladas, preservadas por un vacío que ya no es lectura sino culto admirativo, dejan de ser obras. La obra de arte nunca está vinculada al reposo, nada tiene

que ver con la tranquila certeza que vuelve habituales las obras maestras, no busca protección en los museos.

En este sentido la obra nunca es, y si trasladando abusivamente la idea de que no está hecha, decimos que nunca deja de hacerse, esto, al menos, nos obliga a recordar que la obra permanece vinculada a su origen, que sólo es a partir de la experiencia incesante del origen, y también nos recuerda que la violencia antagónica por la cual —durante la génesis— ella era la oposición de sus momentos, no es un rasgo de esa génesis, sino que pertenece al carácter de lucha, agonal, del ser de la obra. La obra es la *libertad violenta* mediante la que se comunica y por la cual, el *origen,* la profundidad vacía e indecisa del origen, *se comunica* por medio de ella para formar la decisión plena, el rigor del *comienzo*. Por eso tiende a volver cada vez más manifiesta la experiencia de la obra, que no es exactamente la de su creación, que de ningún modo es la de su creación técnica, pero que la lleva incesantemente de la claridad del comienzo a la oscuridad del origen, y somete la deslumbrante aparición donde se abre, a la inquietud de la disimulación donde se retira.

La lectura que toma forma en la distancia de la obra, que es la forma de ese vacío y el momento en que éste parece caer fuera de ella, también debe ser entonces regreso profundo á su intimidad, a lo que parece ser su eterno nacimiento. La lectura no es un ángel volando en torno de la esfera de la obra, haciéndola girar con sus pies alados. No es la mirada que desde afuera, detrás de un vidrio, percibe lo que sucede en el interior de un mundo extraño. Está vinculada a la vida de la obra y presente en todos sus momentos, es uno de ellos y es alternativa y simultáneamente cada uno de ellos; no es sólo su evocación, su transfiguración última, sino que conserva en ella todo lo que realmente está en juego en la obra; por eso es que al fin soporta sola todo el peso de la comunicación.

La obra y la historia

No debe sorprendernos, entonces, que fortalecida por tal intimidad la lectura, encarnada en el lector, se apodere luego de la obra, quiera "aprehenderla" reduciendo y suprimiendo toda distancia con ella, más aún, quiera hacer de esta distancia —signo de conclusión de la obra— el principio de una nueva génesis, la de su realización histórica, cuando en el mundo de la cultura la obra se transforma y se vuelve garantía de verdades y depositaría de significaciones. Este movimiento es inevitable, pero no sólo

significa que la obra artística siga el curso de las obras en general y obedezca a la ley que las rige en sus transformaciones sucesivas. Porque la naturaleza propia de la obra de arte también impulsa este movimiento que proviene de la profunda distancia de la obra respecto de sí misma, que hace que escape siempre de lo que es, parezca definitivamente hecha y, sin embargo, inconclusa, y en la inquietud que la sustrae a toda aprehensión, parezca hacerse cómplice de las variaciones infinitas del transcurrir. La distancia que pone a la obra fuera de nuestro alcance y de los ataques del tiempo —allí donde perece en la inmovilidad de la gloria— también la expone a todas las aventuras del tiempo, la muestra siempre en la búsqueda de una nueva forma, de otra realización, prestándose a todas las metamorfosis que, al relacionarla con la historia, parecen hacer de su propio alejamiento la promesa de un futuro ilimitado.

Así, lo que se proyectaba en la intimidad de la obra y escapaba de la obra para mantenerla y fijarla en una inmovilidad monumental, se proyecta al final hacia el afuera, y hace que la vida intima de la obra sea lo que sólo puede realizarse extendiéndose en el mundo, colmándose con la vida del mundo y de la historia.

Esta transformación se produce en la medida en que el movimiento "vacío" se carga de contenido, mientras que la obra, perdiendo momentánea o definitivamente la fuerza y la intimidad de su génesis constante, se despliegue dando nacimiento a un mundo donde están en juego valores que requieren el arbitraje de una verdad o que importan para su advenimiento.

Entonces, lo que en la obra era comunicación consigo misma, *florecimiento del origen que da lugar al comienzo,* se vuelve comunicación de algo. Aquello que al abrirla hacía de ella el advenimiento y el resplandor de lo que se abre, se convierte en un lugar abierto, a imagen de este mundo de cosas estables y a imitación de esta realidad subsistente donde nos quedamos por necesidad de permanecer. Y lo que no tenía sentido, ni verdad, ni valor, pero donde todo parecía cobrar sentido, se vuelve al lenguaje que dice cosas verdaderas y cosas falsas, que leemos para instruirnos, para conocernos mejor o para cultivarnos.

Por esta realización, la obra se realiza entonces fuera de sí misma, y según el modelo de las cosas exteriores e incitada por éstas. Por este movimiento de gravedad, en lugar de ser la fuerza del comienzo, se vuelve cosa que comienza. En lugar de obtener toda su realidad de la afirmación pura, sin contenido, de que es, la obra se vuelve realidad subsistente, plena de sentidos que recibe del movimiento de las épocas y que se ilustran diferentemente según las formas de la cultura y las exigencias de la historia. Y gracias a todo lo que la vuelve aprehensible, no ya el ser de la obra, sino obra que trabaja a la rica manera de las obras del mundo, se pone al servicio del lector, participa en el diálogo público, expresa, refuta lo que se dice en general, consuela, divierte, aburre, no en virtud de sí misma o por su relación con el vacío y la nitidez de su ser, sino por medio de su contenido, y finalmente, por lo que refleja del lenguaje corriente o de la verdad común. Ya no es, por cierto, la obra lo que se lee, son los pensamientos de todos que vuelven a ser pensados, los hábitos comunes que se vuelven más habituales, el vaivén cotidiano que sigue tejiendo la trama de los días: movimiento muy importante en sí mismo que no conviene desacreditar, pero en el que no están presentes ni la obra de arte, ni la lectura.

Esta transformación no es definitiva, ni siquiera es perjudicial o beneficiosa para la obra. La desaparición, incluso cuando se disfraza de presencia útil, pertenece a la esencia de la obra, y hay que pensar que también está vinculada a la dialéctica del arte, que conduce del himno— en el cual la obra, el arte y el mundo están ausentes— a la obra, donde el hombre y el mundo tratan de estar presentes; y de allí, a la obra donde la experiencia misma de la obra, el arte, la comunicación del origen con el comienzo, se afirma en una presencia que también es ausencia.

Se observa a veces con pesar que la obra de arte ya no volverá a hablar el lenguaje que tenía al nacer, el lenguaje que sólo oyeron y recibieron los que pertenecieron al mismo mundo. Las Euménides no hablarán nunca más a los griegos, y nunca sabremos lo que se dijo en ese lenguaje. Es cierto. Pero también es cierto que las Euménides aún no han hablado y cada vez que hablan anuncian el nacimiento único de su lenguaje, hablando antes como divinidades furiosas y apaciguadas antes de retirarse al templo de la noche —y esto nos es desconocido, y continuará siéndonos extraño—, hablando más tarde como símbolos de poderes oscuros cuyo combate es necesario para el advenimiento de la justicia y de la cultura —y esto nos es demasiado conocido-, y tal vez un día, al hablar por fin como la obra en que la palabra es siempre original, palabra del origen —y esto nos es desconocido pero no extraño—. Y más allá de todo esto, la lectura, la visión, reúnen cada vez, mediante el peso de un contenido y las diferentes vías de un mundo que florece, la intimidad única de la obra, el asombro de su génesis constante y el ímpetu de su florecimiento.

7. La literatura y la experiencia original

1. El futuro y la cuestión del arte

Una respuesta justa tiene sus raíces en la misma pregunta. Vive de la pregunta. El sentido común cree que la suprime. Y en efecto, en los periodos llamados felices, sólo las respuestas parecen vivir. Pero esa felicidad de la afirmación desaparece pronto. La respuesta auténtica siempre es la vida de la pregunta. Puede cerrarse sobre ella, pero para preservarla, conservándola abierta.

"¿Qué ocurre con el arte, con la literatura?" Sin duda esta pregunta se origina en nosotros mismos en el seno de nuestro tiempo. Sin embargo, si cada vez que se responde vuelve a plantearse indiferente a esas respuestas, hay que ver en ese "volver a plantearse" una exigencia que ante todo nos asombra. Es posible que la pregunta sólo busque perderse en la repetición, en la cual, lo que fue dicho una vez, se apacigua en la reiteración. Pero tal vez, con este hostigamiento pretenda, sobre todo, permanecer abierta. ¿Permanecer en suspenso? No. Mantener las oposiciones, dejarlas chocar en el espacio estéril donde lo que se opone no se encuentra, no tiene nada que ver con la pregunta. Por lo tanto, hay que apartar esas contrariedades fatigosas y, por lo contrario, mantener firmemente a la literatura apartada de los debates que dividen, impidiéndole remontar hacia sí misma como hacia el origen de esa división.

Si concentramos la seriedad del arte en la noción de obra, parecería que debieran reconciliarse los que están dispuestos a exaltarla ingenuamente y los que, apreciando en la actividad artística lo que hace de ella una actividad y no una pasión inútil, desean verla colaborar con la obra humana en general. Unos y otros están dispuestos a reconocer en el hombre la excelencia de un poder, y en el artista, el ejercicio de ese poder, ejercicio que exige trabajo, disciplina, estudio. Unos y otros dicen que el poder humano vale porque edifica, y no en un lugar intemporal fuera del mundo, sino aquí y ahora, según nuestros propios límites, de acuerdo con las leyes de toda acción a las cuales se somete, así como está sometido al objetivo final: la realización de

una obra, la construcción de un mundo, o incluso, de este mundo verdadero donde sólo la libertad permanece.

Sin duda, en este acuerdo subsiste un gran desacuerdo. El arte quiere edificar, pero según él mismo y acogiendo del día sólo, lo que es propio de su tarea. Es cierto que su objetivo es algo real, un objeto, pero un objeto hermoso; esto quiere decir que será objeto de contemplación, no de uso, y que además se bastará, descansará en sí mismo, no remitirá a ninguna otra cosa, será su fin (según los dos sentidos del término). Sin embargo, es un objeto, subraya el otro aspecto del pensamiento. Real: eficaz. No un instante de sueño, una pura sonrisa interior, sino una acción realizada que es actuante en sí misma, que informa o deforma a los otros, los invoca, los mueve, los moviliza para otras acciones que, a menudo, no retornan al arte sino que pertenecen al curso del mundo, ayudan a la historia, y así, tal vez se pierden en la historia, pero allí se encuentran al fin en la libertad convertida en obra concreta: el mundo, el mundo convertido en el todo del mundo.

Esta respuesta es fuerte e importante. El arte tal como se lo ve en Mallarmé, y luego, bajo otro aspecto, en Valéry, parece responder a la idea de Hegel: el hombre es lo que hace. Si se debe juzgar a alguien por sus obras, ese alguien es el artista. Se dice que es el creador. Creador de una nueva realidad que abre en el mundo un horizonte más amplio, no una posibilidad cerrada, sino que por ella, la realidad bajo todas sus formas se despliega. También creador de sí mismo en aquello que crea. A la vez, *artista enriquecido por la experiencia de sus obras*, distinto de lo que era gracias a su obra; a veces agotado y moribundo en esa obra que sólo vive gracias a ello.

El arte es real en la obra. La obra es real en el mundo porque en él se realiza (de acuerdo con él, aun en la conmoción y en la ruptura), porque ayuda a su realización, y sólo tiene sentido, sólo tendrá reposo en el mundo donde el hombre será por excelencia. Pero, ¿qué resulta de esto? En el interior de la obra humana, cuyas tareas, conforme con la voluntad universal de producción y emancipación, son por fuerza las más inmediatamente importantes, el arte sólo puede seguir ese destino general, puede, en rigor, fingir ignorarlo, considerando que en este inmenso cielo quo lo arrastra, gira según sus pequeñas leyes propias, pero, finalmente, de acuerdo con sus pequeñas leyes que hacen de la *obra* su única medida, trabajará lo más consciente y rigurosamente posible en la obra humana en general y en la afirmación de un día universal.

Pero, ¿qué resulta de esto? Quien reconoce que su tarea esencial es la acción eficaz en el seno de la historia, no puede preferir la acción artística. El arte actúa mal y actúa poco. Resulta claro que si Marx hubiese seguido sus sueños juveniles y escrito las novelas más hermosas del mundo, hubiera encantado al mundo, pero no lo habría conmovido. Por lo tanto hay que escribir *El Capital*, y *no La guerra y la paz*. No hay que pintar el asesinato de César, hay que ser Bruto. Estos acercamientos, estas comparaciones, parecerán absurdas a los contempladores. Pero, desde que el arte se mide por la acción, la acción inmediata y apremiante sólo puede negarlo, y el arte sólo puede negarse a sí mismo. Basta recordar lo que ha escrito Hölderlin, de quien sería poco decir que su suerte estuvo ligada al destino poético, ya que sólo tuvo existencia en la poesía y para ella. Y en 1799, sin embargo, escribió a su hermano a propósito de la Revolución, a la cual veía en peligro: "Y si el reino de las tinieblas irrumpe de todos modos de *viva fuerza*, entonces tiremos nuestras plumas bajo la mesa y entreguémonos al llamado de Dios, allí donde la amenaza sea mayor y nuestra presencia más útil."

La *actividad* artística, aun para quien la ha elegido, se revela insuficiente en las horas decisivas, esas horas que suenan a cada hora, en la cual "el poeta debe completar su mensaje por la negación de sí mismo". El arte pudo conciliarse en épocas pasadas con otras exigencias absolutas; la pintura sirvió a los dioses, la poesía los hizo hablar: pero esas potencias no eran de este mundo, y como reinaban fuera del tiempo, no medían el valor de los servicios que se les rendían por su eficacia temporal. El arte también estuvo al servicio de la política, pero entonces la política no sólo estaba al servicio de la acción, y la acción aún no había tomado conciencia de sí misma como exigencia universal. En tanto el mundo no es completamente el mundo, sin duda el arte puede tener allí su reserva. Pero el artista mismo condena esa reserva, ya que al reconocer en la *obra* la esencia del arte, reconoce la primacía de la *obra humana en general*. La reserva le permite actuar en su obra. Pero entonces la obra sólo es la acción de esa reserva, acción puramente reservada, que no actúa, pura y simple reticencia respecto de la tarea histórica que no acepta reserva, sino la participación inmediata, activa y reglada, en la acción general. Así, permaneciendo fiel a la ley del día, el artista está expuesto no sólo a subordinar la obra artística, sino también a renunciar a ella y, por fidelidad, a renunciar a sí

mismo. Ciento cuarenta años más tarde hacen eco a las palabras de Hölderlin las de otro poeta, el más digno de responderle en este tiempo: "Algunas épocas de la condición del hombre sufren el asalto glacial de un mal que se apoya sobre los puntos más deshonrados de la naturaleza humana. En el centro de este huracán el poeta completará por la negación de sí mismo el sentido de su mensaje, luego se unirá al partido de quienes le han quitado al sufrimiento su máscara de legitimidad y aseguran así el retorno eterno del obstinado changador, barquero de justicia." (René Char.)

Nadie puede exceptuarse fácilmente de esa "negación de sí", negación en beneficio de la acción liberadora a la que el "sí mismo", el sí artístico, molesta o sólo ayuda insuficientemente. En 1934 André Gide escribía: "Durante largo tiempo ya no se podrá hablar de arte."[1] Y cuando un siglo antes, Hegel, al comenzar su curso monumental sobre la estética, decía: "Para nosotros, el arte es cosa pasada", formulaba un juicio sobre el cual el arte debe reflexionar, que no tendrá que refutar porque a partir de esa fecha, la literatura, las artes plásticas, la música, produjeron obras importantes, porque cuando Hegel hablaba no ignoraba que aún vivía Goethe y que, bajo el nombre de romanticismo, todas las artes habían adquirido nuevo impulso en Occidente. ¿Qué quería decir él, que no hablaba nunca "a la ligera"? Precisamente eso: que a partir del día en que lo absoluto se convirtió conscientemente en trabajo de la historia, el arte ya no es capaz de satisfacer la necesidad de absoluto: relegado en nosotros, ha perdido su realidad y su necesidad; todo cuanto tenía de auténticamente verdadero y viviente pertenece ahora al mundo y al trabajo real en el mundo.

LA GENIALIDAD ROMÁNTICA

"Relegado en nosotros", Hegel dice: relegado en nuestra representación, donde se ha convertido en goce estético, placer y diversión de una intimidad reducida a ella sola. Y, sin embargo, es "en nosotros" que el arte intentó retomar su soberanía, ese "valor que no se valora" (René Char). Toda la época moderna

1. "Durante largo tiempo, ya no se podrá hablar de obra de arte. Sería necesario para prestar oído a los nuevos e indistintos acordes, no estar ensordecido por lamentos No hay casi nada en mí que no sienta compasión. Donde quiera que mire, sólo veo desamparo. Quien hoy permanece contemplativo, da pruebas de una filosofía inhumana o de un enceguecimiento monstruoso." (*Diario*, 25 de julio de 1934.)

está señalada por ese doble movimiento que ya se aclara en Descartes, perpetuo juego de intercambio entre una existencia que se convierte cada vez más en pura intimidad subjetiva y la conquista del mundo, cada vez más actuante y objetiva, según la preocupación del espíritu que realiza y la voluntad que produce, juego del que Hegel fue el primero en dar cuenta plenamente y, por ello, unido a Marx, hizo posible su realización.

También el arte participa de ese destino y a veces se convierte en la *actividad* artística, pero actividad siempre reservada y, por esta razón, llamada finalmente a borrarse frente a la verdad de la acción inmediata y sin reserva. A veces se encierra en la afirmación de una soberanía interior: la que no acepta ninguna ley y repudia todo poder. Las etapas de esta reivindicación soberbia son bien conocidas. El Yo artístico afirma que él es la única medida de sí mismo, la única justificación de lo que hace y de lo que busca. La genialidad romántica impulsa a ese sujeto real que no sólo está más allá de las reglas comunes, sino que también es extraño a la ley de la realización y del éxito, incluso en su propio plano. El arte, inútil al mundo para quien sólo cuenta lo que es eficaz, es aun inútil a sí mismo. Si se realiza, es fuera de las obras mesuradas y de las tareas limitadas en el movimiento sin mesura de la vida, o bien, se retira en lo más invisible y lo más interior, en el punto vacío de la existencia donde protege su soberanía en la negación y la superabundancia de la negación.

De ningún modo esta exigencia del arte sería una huida vana que no habría que tomar en serio. Nada más importante que ésta soberanía que es negación y que esta negación que, por un cambio de signo, es también la afirmación más pródiga, el don, el don creador, lo que dispensa sin reserva y justificación, lo Injustificado a partir de lo cual puede fundarse la justicia. Respecto de esta exigencia, el arte relegado en nosotros no debe ser apaciguado en la pequeña dicha del placer estético. ¿Por qué, en lugar de disiparse en el puro goce de una satisfacción o en la vanidad frívola de un yo que huye, por qué la pasión del arte, ya sea en Van Gogh o en Kafka, se vuelve lo absolutamente serio, la pasión por lo absoluto? ¿Por qué Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char, son nombres que significan una posibilidad en el poema, de la que ni la cultura, ni la eficacia histórica, ni el placer de un hermoso lenguaje dan cuenta, una posibilidad que no puede nada, que subsiste y permanece como el signo, en el hombre, de su propio, ascendiente? Pregunta que no es tan fácil responder, que tal vez aún no sea posible iluminar en su aspecto verdadero.

Al menos, tenemos que hacer manifiestas las dificultades a las que se enfrenta esta exigencia o esta pasión: la mayor dificultad no reside en la amenaza que hace pesar sobre el futuro de las obras de arte. Es verdad que en esta perspectiva el arte no está contenido en la obra, no es lo que hace. Ya no está del lado de lo real, no busca su prueba en la presencia de una cosa producida, se afirma sin prueba en la profundidad de la existencia soberana, más orgulloso del bosquejo ilegible de Goya que del movimiento entero de la pintura. Cuando el Prometeo de Goethe, el Goethe de la afirmación titánica, exclama: *"¿No has acaso realizado todo sola, llama sagrada del corazón?"*, este "realizado todo" es la evidencia apasionada que la intimidad opone a los reproches de la preocupación por realizar. La soberanía entonces no tiene reino. Arde en la soledad de lo sagrado. Es la pasión del corazón que realiza todo, abierta al fuego que es la esencia y el movimiento de Todo.

Esta omnipotencia que tiene por símbolo a los Titanes desterrados en las profundidades del Tártaro porque su deseo insaciable no es la negación activa del tiempo y del trabajo, sino el tormento y la rueda ardiente de la repetición, esta omnipotencia es la que en este instante vela sobre el arte. El arte es esta pasión subjetiva que ya no quiere participar del mundo. Aquí, en el mundo, reina la subordinación a los fines, la mesura, la seriedad, el orden —aquí la ciencia, la técnica, el Estado—, aquí la significación, la certeza de los valores, el Ideal del Bien y de la Verdad. El arte es "el mundo invertido": la insubordinación, la desmesura, la frivolidad, la ignorancia, el mal, el sin sentido, todo esto le pertenece, extenso dominio. Dominio que reivindica, pero ¿bajo qué concepto? No tiene derechos, no podría tenerlos cuando no puede apelar a nada. Habla del corazón, de la existencia irreductible, designa la soberanía del "sujeto". Hecho notable, apenas Descartes abrió el mundo al impulso del *cogito,* Pascal encierra el *cogito* en una intimidad más oculta que lo denuncia como "inútil, incierto y penoso". Pero, hecho no menos notable, este corazón también tiene una lógica que no se desinteresa de la razón, ya que quiere ser su principio; sólo se dice más segura, más firme, más rápida. "Y sobre los conocimientos del corazón y del instinto es necesario que la razón se apoye y funde su discurso." Así, desde el principio, se establece el poder soberano que soberbiamente desecha la ciencia, que invierte lo útil en Inútil y no puede "perdonar a Descartes". Pero al mismo tiempo, vemos a la soberanía puesta al servicio de lo que domina convertida en auxiliar e instrumento de trabajo, útil

al mundo e incluso a esos números y al rigor matemático,[2] sobre los cuales, la acción y la investigación edificarán la dominación universal. Inversión memorable. En última instancia, Pascal pertenece siempre a Descartes. Si profundiza la pura vida interior, si la devuelve a su riqueza, a su movimiento libre, es a Descartes que enriquece y asegura, porque es a partir del yo que Descartes funda la objetividad, y cuanto más profundo, insatisfecho y vacío se hace este yo, más poderoso es el impulso del querer humano que, desde la intimidad del corazón, ya postuló al mundo, por un propósito aún inadvertido, como un conjunto de objetos capaces de ser producidos y destinados al uso.

El artista que cree oponerse soberanamente a los valores y proteger dentro de sí, por su arte, la fuente de la todopoderosa negación, no se somete menos al destino general que el artista que hace "obra útil" —tal vez menos aún—. Ya es sorprendente que sólo se pueda definir el arte a partir del mundo. Es el mundo invertido. Pero esa inversión sólo es el medio "astuto" del cual se sirve el mundo para volverse más estable y más real. Ayuda por otra parte limitada, que sólo es importante en algunos momentos, que la historia más tarde desecha cuando, convertida visiblemente en la negación que trabaja, encuentra en el desarrollo de las formas técnicas de la conquista la vitalidad dialéctica que le asegura su fin.

LA CUESTIÓN DEL ARTE

¿Qué ocurre entonces con el arte, con la literatura? ¿Para nosotros el arte es cosa del pasado? Pero, ¿por qué esta pregunta? Parecería que antes fue el lenguaje de los dioses, que habiendo huido los dioses, persistió como lenguaje donde habla la ausencia de los dioses, su falta, la indecisión que aún no resolvió su destino. Parecería que al hacerse más profunda la ausencia, habiéndose convertido en ausencia y olvido de sí misma, intenta convertirse en su propia presencia, pero, ante todo, ofrecerle al hombre el medio de reconocerse y complacerse consigo mismo. En este estadio, se reconoce al arte como humanista. Oscila entre la modestia de sus realizaciones útiles (la literatura se convierte cada vez más en prosa eficaz e interesante) y el inútil orgullo de ser esencia pura, lo que se traduce frecuentemente por el triunfo de los estados subjetivos: el arte se vuelve un estado

2. "El corazón siente que hay tres dimensiones y que los números son infinitos..."

de ánimo, es "crítica de la vida", es la pasión inútil. Poético quiere decir subjetivo. El arte toma la figura del artista, el artista recibe la figura del hombre en lo que éste tiene de más general. El arte se expresa en la medida en que el artista *representa* al hombre que es no sólo como artista.

Puede creerse que el principal carácter del arte "humanista" reside en la imitación o incluso en las preocupaciones humanas que acoge, de modo que parecería que para volver a ser soberano o esencial le bastaría desprenderse de esta tarea subordinada. Pero la imitación realista sólo es su aspecto aparente. Así como la representación cartesiana supone el poder de la ciencia (poder de conquista, de conquistar la realidad negándola y transformándola), del mismo modo el artista se convierte en quien representando, transforma, se convierte en el que crea, en el creador, pero siempre, sin embargo, hombre creador, la creación a nivel del hombre, del hombre en su capacidad de hacer y de actuar, en su voluntad de poder cuya verdadera naturaleza muestran la preocupación por realizar y el espíritu que tiene necesidad del objeto para reconocerse. Que el arte se glorifique en el artista creador, significa una gran alteración del arte. El arte acepta subordinarse a quien lo ejerce, acepta agotarse en él. Es visible que la perturbación profunda del arte, manifestada con más evidencia en la literatura que, por la cultura y las formas del lenguaje, se abre inmediatamente al desarrollo de la acción histórica, este extravío que lo hace buscarse en la exaltación de los valores que sólo pueden subordinarlo, revela el malestar del artista en un mundo donde no se ve justificado. La importancia de la noción de creador es, en este sentido, muy esclarecedora. Su ambigüedad la hizo cómoda porque, a veces, le permitió al arte refugiarse en la intimidad inactiva del yo, la intensidad genial, el corazón de Pascal, cuando le dice a Descartes y a su trabajo metódico: "Esto es ridículo, no vale ni siquiera una hora de esfuerzo." A veces le dio el derecho de rivalizar en poder y autoridad en el mundo, haciendo del artista el realizador, el productor excelente, al que, por otra parte, pretende proteger contra la anonimia del trabajo colectivo, asegurándole ser el individuo o el hombre de gran importancia: el creador es siempre el único, pretende seguir siendo lo que, irreductiblemente, es en sí mismo, riqueza que no podría medirse ni con la acción más grande.

Hay que agregar algo: como esto se expresa constantemente de la manera más ingenua o más sutil, creador es el nombre que el artista reivindica, porque de este modo cree ocupar el lugar dejado por la ausencia de los dioses. Ambición extrañamente

engañosa. Ilusión que le hace creer que se volverá divino si se ocupa de la función menos divina del dios, la que no es sagrada, la que hace de Dios el trabajador de los seis días, el demiurgo, el "sirviente". Ilusión que, además, vela el vacío sobre el cuál debe cerrarse el arte, que de algún modo debe preservar, como si esta ausencia fuese su verdad profunda, la forma en que le corresponde hacerse presente a sí mismo en su esencia propia.

Entonces, creador se vuelve atributo divino por excelencia, sólo en el alba del período acelerado de la historia en que el hombre se convierte en puro yo, pero también en trabajo, realización y exigencia de un cumplimiento objetivo. El artista que se dice creador, no recoge la herencia de lo sagrado, sólo pone en su herencia el principio supereminente de su subordinación.

La nueva búsqueda del arte

Sin embargo, por otro movimiento no menos notable, el arte, presencia del hombre frente a sí, no logra contentarse con esta transformación humanista que la historia le reserva. Debe convertirse en su propia presencia. Lo que quiere afirmar, es el arte. Lo que busca, lo que intenta realizar, es la esencia del arte. Esto es evidente para la pintura, cuando surge en su conjunto, como lo mostró Malraux, pero también en su esencia, destinada a sí misma, no ya subordinada a los valores que debiera celebrar o expresar, sino al servicio exclusivo de sí misma, consagrada a un absoluto al que ni las formas vivas, ni las tareas del hombre, como tampoco las preocupaciones formales estéticas, pueden dar un nombre, de modo que sólo se lo puede llamar pintura. Tendencia que se puede interpretar de muchas maneras diferentes pero que revela con fuerza un movimiento que, según grados y caminos propios, atrae todas las artes hacia sí mismas, las concentra en la preocupación de su propia esencia, las vuelve presentes y esenciales: esto es verdad para el poema (para la literatura "en general"),[3] verdad para las artes plásticas, tal vez verdad para Schönberg.

¿Por qué esta tendencia? ¿Por qué, allí donde la historia lo subordina, lo impugna, el arte se convierte en presencia esencial? ¿Por qué Mallarmé y por qué Cézanne? ¿Por qué, en el momento

---

3. El hecho de que las formas, los géneros, no tengan más significación verdadera, que, por ejemplo, sería absurdo preguntarse si *Finnegan's wake* pertenece o no a la prosa y a un arte que se llamaría novelesco, índica ese profundo trabajo de la literatura que busca afirmarse en su esencia arruinando las distinciones y los límites.

mismo en que el absoluto tiende a tomar la forma de la historia, en que los tiempos tienen preocupaciones e intereses que no concuerdan con la soberanía del arte, en que el poeta cede sitio al literato y el literato al hombre que expresa lo cotidiano, en el momento en que, por la fuerza de los tiempos, el arte desaparece; por qué aparece el arte por primera vez como una búsqueda donde algo esencial está en juego, donde lo que cuenta no es el artista, ni los estados del alma del artista, ni la cercana apariencia del hombre ni el trabajo, ni todos esos valores sobre los cuales se edifica el mundo y menos aún esos otros valores sobre los cuales se abría antes el más allá del mundo, búsqueda, sin embargo, precisa, rigurosa, que quiere realizarse en una obra, en una obra que sea —y nada más—?

Este es un fenómeno notable, difícil de captar, más difícil de interpretar. Pero tal vez primero tengamos que volver a las reflexiones insuficientes que nos permitieron, hasta aquí, descubrir la noción de obra.

2. Los caracteres de la obra de arte

Es evidente que la obra de arte tiene sus caracteres propios. Quiere distinguirse de las otras formas del trabajo humano y de la actividad en general. Pero tal vez, esta voluntad no sea más que una pretensión. O bien, ¿lo que quiere ser expresaría la verdad de lo que es? De todos modos hay que intentar describirla en sus pretensiones que debieran esclarecernos, si no sobre ella misma, al menos sobre los problemas que plantea.

"Impersonificado, el volumen"

La obra de arte no remite inmediatamente a alguien que la habría hecho. Cuando ignoramos todo de las circunstancias que la han preparado, de la historia de su creación y hasta el nombre de quien la hizo posible, entonces la obra se acerca más a sí misma. Esa es su dirección verdadera. Esta exigencia que se expresa en ese superlativo que es la obra maestra. La obra maestra no reside en la perfección, tal como esta palabra reivindicada por la estética lo hace suponer, ni en la maestría, que pertenece al artista, y no a la obra. Valéry dice bien que la maestría es lo que permite no terminar nunca lo que se hace. Sólo la maestría del artesano concluye en el objeto que fabrica. Para el artista la obra siempre es infinita, no terminada, y por

eso, porque es, porque es absolutamente, este acontecimiento singular se revela como no perteneciendo al dominio de la realización. Es de otro orden.

La obra maestra tampoco reside en la duración que se le promete y que parece el privilegio más envidiado —al menos en nuestro tardío Occidente— del trabajo artístico. Cuando estamos ante *Los cantos de Maldoror,* de ningún modo pensamos que serán inmortales. Aquello por lo que son absolutamente, no les impediría desaparecer absolutamente. Lo que los ha colocado ante nosotros, esa afirmación que nos aportan, no se mide según la duración histórica, no exige supervivencia en este mundo ni promoción al paraíso de la cultura.

Fue Mallarmé quien tuvo mayor conciencia de ese carácter de la obra. "Impersonificado, el volumen, en tanto uno se separa como autor, no reclama la cercanía del lector. Tal, sepa, que entre los accesorios humanos, existe solo: hecho, siendo." Y su desafío al azar es una transposición de este "tiene lugar solo", una búsqueda simbólica para hacer manifiesta "la desaparición elocutoria del poeta", una experiencia, en fin, para captar como en su fuente, no lo que hace real a la obra, sino lo que es en ella la realidad "impersonificada", lo que la hace ser más allá o más acá de toda realidad.

Pero, ¿acaso un objeto fabricado por un artesano o por el trabajo mecánico, remite más a su fabricante? El también es impersonal, anónimo. No lleva nombre de autor.

Sí, es verdad, no remite a alguien que lo haya hecho, pero tampoco remite a sí mismo. Como se observó a menudo, desaparece completamente en su uso, remite a lo que hace, a su valor útil. El objeto nunca anuncia qué es, sino aquello para qué sirve. No aparece. Para que aparezca, y esto no se dijo con menos frecuencia, tiene que haber una ruptura en el circuito del uso, una brecha, una anomalía que lo haga salir del mundo, que lo saque de quicio, y pareciera entonces que al dejar de ser, se convierte en su apariencia, en su imagen, en lo que era antes de ser cosa útil o valor significante. De allí que para Jean-Paul Richter y André Breton se convierta en una verdadera obra de arte.

Que la obra *sea,* indica el resplandor, la fulguración de un acontecimiento único del que luego puede adueñarse la comprensión, frente al que se siente deudora como ante su comienzo pero que no comprende primero más que escapándole: no-comprensible porque se produce en esa región anterior que sólo podemos designar bajo el velo del "no". Región cuya búsqueda sigue siendo nuestro problema.

Por ahora reconozcamos sólo que el resplandor, la decisión fulgurante, esa presencia, ese "momento fulminante", según la palabra que Mallarmé y todos los que se le parecen desde Heráclito, han vuelto a descubrir para expresar ese acontecimiento que es la obra, reconozcamos que esta afirmación fulminante no destaca ni la seguridad de las verdades estables, ni la claridad del día conquistado donde vivir y ser se realizan en la familiaridad de las acciones limitadas. La obra no aporta ni certeza ni claridad. Ni certeza para nosotros, ni claridad sobre ella. No es firme, no nos permite apoyarnos en lo indestructible ni en lo indudable, valores que pertenecen a Descartes y al mundo de nuestra vida. Del mismo modo que toda obra fuerte nos arranca de nosotros mismos, de la costumbre de nuestra fuerza, nos debilita y nos aniquila, del mismo modo no es fuerte respecto de lo que es, no tiene poder, es impotente, y no porque sea el simple reverso de las variadas formas de la posibilidad, sino porque designa una región donde la imposibilidad ya no es privación sino afirmación.

La estatua glorifica el mármol

La oscuridad de esta presencia que escapa de la comprensión, que es sin certeza, pero deslumbrante, que al mismo tiempo que es un acontecimiento parece el reposo silencioso de una cosa cerrada, todo esto intentamos retenerlo, fijarlo cómodamente al decir: la obra *es* eminentemente *eso de lo cual está hecha,* es lo que vuelve visible y presente su naturaleza y su materia, la glorificación de su realidad, del ritmo verbal en el poema, del sonido en la música, de la luz hecha color en la pintura, del espacio convertido en piedra en la casa.

Por eso aún buscamos señalar lo que la distingue del objeto y de la obra en general. Porque sabemos que en el objeto usual, la materia misma no es objeto de interés; y la materia, cuanto más apto lo hace para su uso, más apropiada es, más se aproxima a nada, y en el límite, todo objeto se vuelve inmaterial, potencia volátil en el circuito rápido del intercambio, soporte desvanecido de la acción que es ella misma puro devenir. Este movimiento es perfectamente evocado por las diversas transformaciones del dinero, primero metal pesado, hasta esa metamorfosis que lo convierte en una vibración imperceptible, por la que todas las realidades del mundo convertidas en objeto son transformadas en el movimiento del mercado; volatilizadas en momentos irreales que se desplazan incesantemente.

La obra hace aparecer lo que desaparece en el objeto. La estatua glorifica el mármol, el cuadro no está hecho a partir de la tela y con ingredientes materiales, es la presencia de la materia que sin él permanecería oculta. Y el poema tampoco está hecho con ideas y palabras, sino que es aquello a partir de lo cual las palabras se convierten en su apariencia y la *profundidad elemental* sobre la que esta apariencia está abierta y, sin embargo, se cierra.

Por este rasgo vemos que la obra no podrá satisfacerse con el énfasis de su carácter material, con esta realidad de cosa que parece disponer ante nosotros. Esto no es más que una verdad relativa. Verdad, por otra parte, importante, porque nos muestra que si el escultor se sirve de la piedra y el obrero también se sirve de la piedra, el primero la utiliza de modo que no resulte utilizada, negada por el uso, sino afirmada, revelada en su oscuridad, camino que sólo conduce a sí misma.

"Tierra móvil, horrible, exquisita"

Así, la obra nos orienta hacia el fondo de oscuridad que no pensamos haber designado llamándolo elemental, porque no es naturaleza, ya que la naturaleza es siempre lo que se afirma como ya nacida y formada, que René Char sin duda interpela cuando dice "tierra móvil, horrible, exquisita", que Hölderlin llama Tierra Madre, la tierra cerrada sobre su silencio, la que es subterránea y se retira a su sombra y a quien Rilke se dirige así: 'Tierra, ¿no eres lo que en nosotros quiere renacer invisible?", y que Van Gogh designa más claramente: "Estoy unido a la tierra." Pero estos nombres míticos, poderosos por sí mismos, son extraños a lo que nombran.

Sin embargo, aquí, donde sólo buscamos reconocer los principales rasgos de la obra, retengamos que ella está orientada hacia el fondo elemental, hacia ese elemento que sería la profundidad y la sombra del elemento y al que sabemos que los objetos no aluden, pero que todas las artes, en la apariencia de *ser* que dan a la *materia* con la que más tarde se dice que están *hechas,* hacen surgir entre nosotros en el acontecimiento único de la obra.

No obstante, aun desde el punto de vista de la descripción, percibimos la falla de este análisis, porque cuando la obra aparece, lo elemental ciertamente se aclara y el fondo está presente, como atraído hacia el día aunque también sea la profundidad que la obra rechaza apoyándose en ella. Pero en este surgi-

miento compacto, en esta presencia de la "materia" en sí misma, no sólo se presiente la afirmación de la materia propia a tal forma de arte: no es sólo la piedra y el mármol lo que evoca el templo de Eupalinos, ni la tierra sobre la que se edifica, sino que por la fuerza de la conmoción, el día es más día a nuestros ojos, y el mar que domina está más cerca de sí, la noche más cercana a la noche. Así son, dice Valéry, los edificios que "cantan".

Cuando Hölderlin, en las primeras entrevistas de la locura con Sinclak —entrevistas que sin duda hay que situar en 1804—, dice que toda obra de arte es un ritmo único, designa esa misma región donde todo está afuera, pero como impenetrable y cerrado: "Cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión del pensamiento, sólo entonces hay poesía. Para que el espíritu se vuelva poesía, debe llevar en sí el misterio de un ritmo innato. Sólo en ese ritmo puede vivir y hacerse visible. Y toda obra de arte no es sino un solo y mismo ritmo. Todo es ritmo. El destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un único ritmo."

También hay que recordar estas palabras de Mallarmé, escritas para reafirmar "el viejo genio del verso": "¡Así lanzado de sí el principio que no es —más qué el Verso!, atrae no menos de lo que libera para su florecimiento (el instante en que brillan y mueren en una flor rápida sobre alguna transparencia de éter) los mil elementos de belleza apremiados para acudir y ordenarse en su valor esencial. ¡Signo! en el abismo central de una imposibilidad espiritual de que nada sea exclusivamente para todo, el numerador divino de nuestra apoteosis, algún molde supremo que no tiene lugar en tanto algún objeto existe: pero toma, para dar vida a un sello, todos los yacimientos dispersos, ignorados y flotantes según una riqueza, y forjarlos."

Texto imponente, porque reúne la mayoría de las pretensiones de la obra: esta presencia, este hecho de ser que no se relaciona con la duración histórica (de la que sin duda habla Rilke cuando, oponiendo a la pintura *de impresión* la de Cezánne, dice: "Se ha pintado: esto me gusta, en lugar de pintar: aquí está"). Presencia que no es espiritual ni ideal, porque *atrae* los mil *elementos,* toma *todos los yacimientos dispersos, ignorados y flotantes* ("tierra móvil, horrible, exquisita", dice Char). Pero estos yacimientos, la noche elemental del ritmo, la profundidad que designa, como materialidad, el nombre de los elementos, todo esto es atraído por la obra pero para *liberarlo,* revelarlo en su *esencia,* esencia que es la oscuridad elemental y, en esta oscuridad vuelta así esencialmente presente, no disipada sino liberada, hecha visible

sobre alguna transparencia de éter, la obra se convierte en lo que florece, *cobra vida, el florecimiento* de la apoteosis.

La obra, "exaltante alianza de los contrarios"

Aquí vemos precisarse otra exigencia de la obra. La obra no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra. Esta intimidad donde se afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra, si al mismo tiempo es el "florecimiento" de lo que sin embargo se oculta y permanece cerrado: luz que brilla en la oscuridad, que brilla con esta oscuridad que se ha vuelto aparente, que arrebata, se apodera de la oscuridad en la claridad primera del florecimiento, pero que también desaparece en lo absolutamente oscuro, aquello cuya esencia es atraer, devorar y cerrarse sobre lo que quisiera revelarlo. René Char alude a "esta exaltante alianza de los contrarios", cuando dice: "El poeta es la génesis de un ser que proyecta y de un ser que retiene." La dualidad del contenido y de la forma, de la palabra y de la idea, constituye la tentativa más común por comprender, a partir del mundo y del lenguaje del mundo, lo que la obra, en 'la violencia que la hace una, realiza como el acontecimiento único de una discordia esencial en el corazón de la cual sólo lo que está en lucha puede aprehenderse y calificarse.

Rilke, en el soneto XXVI (1ª parte), habla así de Orfeo, del Dios perdido y disperso:

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, vestigio infinito!
Fue necesario que al desgarrarte el poder enemigo al fin te [dispersara,
Para hacer ahora de nosotros los que oyen y una boca de la [naturaleza.

La obra es Orfeo, pero también la potencia adversa que la desgarra y que divide a Orfeo; y así, en la intimidad de este desgarramiento se origina quien produce la obra (el creador) y quien la consagra, la preserva escuchándola (el lector). Oír, hablar, se originan en el desgarramiento de la obra, en la unidad desgarrada que funda el diálogo. Así como el poeta sólo habla escuchando, cuando se mantiene en esta *distancia* donde el ritmo

aún privado de palabras, la voz que no dice nada y, sin embargo, no cesa de decir, debe convertirse en poder de nombrar en aquel que es el único que la oye, en su mediador, mediación capaz de contenerla, así, quien escucha, el 'lector", es aquél por quien la obra se dice de nuevo, no dicha de nuevo en una repetición cansadora, sino sostenida en su decisión de palabra nueva, inicial.

Esto explica la dependencia del artista respecto de la obra. La extrañeza de la inspiración está vinculada a esta anterioridad esencial del poema respecto del poeta, al hecho de que éste se siente en su vida y en su trabajo, todavía por venir, todavía ausente frente a la obra, ella misma todo futuro, presencia y fiesta del futuro. Esta dependencia es esencial. El poeta sólo existe poéticamente, existe como la posibilidad del poema y, en este sentido, después de él, aunque únicamente frente a él. La inspiración no es el don del poema a alguien ya existente, es el don de la existencia a alguien que aún no existe, y esta existencia se realiza como lo que se mantiene firmemente afuera (la *distancia* de la que hablamos más arriba), en el despido dado a sí mismo, a toda certeza subjetiva y a la verdad del mundo.

Decir que el poeta sólo existe después del poema, quiere decir que su "realidad" proviene del poema, pero que sólo dispone de esta realidad para hacer posible el poema. En este sentido, no sobrevive a la creación de la obra. Vive muriendo en ella. Esto significa además que, después del poema, es lo que el poema mira con indiferencia, aquello a lo que no remite y que de ningún modo cita y glorifica como su origen. Porque lo que la obra glorifica es la obra y el arte que mantiene reunidos en ella. Y el creador es, no obstante, aquel que ya ha sido despedido, cuyo nombre se borra y su memoria se apaga. Esto también significa que el creador no tiene poder sobre su obra, que está desposeído por ella, así como en ella, está desposeído de sí, que no posee su sentido, el secreto privilegiado, que no le incumbe la tarea de "leerla", es decir, de volverla a decir, de decirla cada vez como nueva.

Autor y lector están en igualdad ante la obra y en ella. Los dos únicos, existiendo sólo por esta obra y a partir de ella; no siendo ciertamente el autor de poemas en general, ni el lector que gusta de la poesía y lee comprensivamente las grandes obras poéticas, sino únicos; esto quiere decir que el lector no es menos "único" que el autor, porque también él es quien dice cada vez el poema como nuevo, y no como una repetición, ya dicho y ya oído.

LA OBRA DICE: COMIENZO

La obra tiene en sí misma, en la unidad desgarrada que la hace claridad primera pero claridad siempre retomada por la profundidad opaca, el principio que la convierte en la reciprocidad en lucha de "el ser que proyecta y el ser que retiene", de lo que la oye y de lo que le habla. Esta presencia de ser es un acontecimiento. Este acontecimiento no ocurre fuera del tiempo, así como tampoco la obra es solamente espiritual, pero, por ella, llega en el tiempo otro tiempo, y en el mundo de los seres que existen y de las cosas que subsisten, llega, como presencia, no otro mundo, sino el otro de todo mundo, lo que es siempre otro que el mundo.

Respecto de esta pretensión, podemos acercarnos al problema de la obra y de su duración histórica. La obra es una cosa entre otras, de la que los hombres se sirven, en la que se interesan, de la que hacen un medio y un objeto de saber, de cultura e incluso de vanidad. Bajo este aspecto tiene una historia, y los eruditos, los hombres de gusto y de cultura se preocupan por ella, la estudian, hacen su historia, hacen la historia del arte que representa. Pero también bajo este aspecto, no es más que un objeto que sólo tiene valor por la voluntad de realizar, de la que el saber no es más que una forma.

La obra no es, allí donde sólo es objeto de estudio y de interés, producto entre otros productos. En este sentido, no tiene historia. La historia no se ocupa de la obra, pero hace de la obra un objeto del cual ocuparse. Y, sin embargo, la obra es historia, es un acontecimiento, el acontecimiento mismo de la historia, y esto ocurre porque su pretensión más firme es dar toda su fuerza a la palabra comienzo. Malraux escribe: "La obra habla un día un lenguaje que nunca más hablará, el de su nacimiento." Pero hay que agregar que lo que dice, no es sólo lo que es en el momento de nacer, cuando comienza, sino que, de algún modo u otro, siempre dice comienzo. Por eso la historia le pertenece y sin embargo se le escapa. En el mundo en que surge y donde proclama que ahora hay una obra, en el tiempo usual de la verdad en curso, surge como lo desacostumbrado, lo insólito, lo que no tiene relación con este mundo ni con este tiempo. Nunca se afirma a partir de la familiar realidad presente; nos retira lo que nos es más familiar y ella misma está siempre demás, lo superfluo de lo que siempre falta, lo que hemos llamado: la superabundancia del rechazo.

La obra dice la palabra comienzo, y lo que pretende dar a la historia es la iniciativa, la posibilidad de un punto de partida. Pero ella misma no comienza. Es siempre anterior a todo comienzo, está siempre terminada. Cuando creemos haber obtenido una verdad de ella y esta verdad se convierte en la vida y el trabajo del día, la obra se encierra en sí misma como extraña a esta verdad y sin significación, porque no es sólo con respecto a las verdades ya sabidas y seguras que parece extraña, el escándalo de lo monstruoso y de lo no-verdadero, sino que siempre niega lo verdadero, aun si proviene de ella, lo invierte, lo retoma en sí para ocultarlo y disimularlo. Y, sin embargo, dice la palabra comienzo, y tiene para el día una importancia capital. Es el punto del día que precedería al día. Ella inicia, entroniza. *"Misterio que entroniza"*, dice René Char, pero sigue siendo lo misterioso excluido de la iniciación y exiliado de la clara verdad.

En este sentido, es siempre original y en todo momento comienzo; así, parece lo que es siempre nuevo, el espejismo de la verdad inaccesible del futuro. Y "ahora" es nueva, renueva este "ahora" que parece iniciar, hacer más actual, y finalmente es muy antigua, espantosamente antigua, lo que se pierde en la noche de los tiempos, siendo el origen que siempre nos precede y que siempre está dado antes que nosotros, ya que es la cercanía de lo que nos permite alejarnos: cosa del pasado, en un sentido distinto del de Hegel.

LA DIALÉCTICA DE LA OBRA

La obra no es obra si no es la unidad desgarrada, siempre en lucha y nunca apaciguada, y sólo es esta intimidad desgarrada si se ilumina por lo oscuro, florecimiento de lo que permanece cerrado. Quien como creador produce la obra haciéndola presente, y quien como lector se mantiene presente en ella para reproducirla, forman uno de los aspectos de esa oposición, pero la desarrollan, también la estabilizan, sustituyendo a la exaltante contradicción la certeza de poderes separados, siempre dispuestos a olvidar que sólo son reales en la exaltación que los une desgarrándolos. La obra, porque no puede llevar en sí la contradicción que unifica desgarrando, contiene el principio de su ruina. Y lo que la arruina es que *parece* verdadera, que de esta apariencia de verdad se desprenda una verdad activa y un pretexto inactivo que llamamos belleza, disociación que convierte a la obra en una realidad más o menos eficaz y en un objeto estético.

El lector que no sólo es lector sino que vive y trabaja en un mundo donde necesita la verdad del día, cree que la obra tiene en sí misma el momento de lo verdadero, mientras que, en realidad, es lo que precede a la verdad que se pretende atribuirle, y bajo este aspecto, es lo no-verdadero, el "no" donde lo verdadero se origina. El lector ve en la claridad maravillosa de la obra no lo que se aclara por la oscuridad que lo retiene y se disimula en ella, no la evidencia que sólo ilumina en nombre de la noche, sino lo que es claro en sí mismo, la significación, lo que se comprende y de lo que se puede disponer y gozar tomándolo y separándolo. Así, el diálogo del lector con la obra consiste en "elevarla" cada vez más a la verdad, en transformarla en un lenguaje corriente, en fórmulas eficaces, en valores útiles, mientras que el diletante y el crítico se consagran a las "bellezas" de la obra, a su valor estético, y creen, ante esta cáscara vacía que convierten en un desinteresado objeto de interés, pertenecer todavía a la reserva de la obra.

Esta transformación se realiza necesariamente en el momento en que la historia se vuelve en el más alto grado trabajo y voluntad de realizar.

LA OBRA Y LO SAGRADO

Pero también se presiente porque en los períodos en que el hombre no está aún presente ante sí mismo, y donde lo que es actuante y presente es lo inhumano, lo no-presente, lo divino, la obra está en el punto más cercano a sus exigencias y, sin embargo, oculta e ignorada. Cuando el arte es el lenguaje de los dioses, cuando el templo es la morada donde el dios reside, la obra es invisible y el arte desconocido. El poema nombra lo sagrado, los hombres oyen lo sagrado, no el poema. Pero el poema nombra lo sagrado como lo innombrable, dice en él lo indecible y es envuelto, disimulado en el velo del canto que el poeta transmite a la comunidad, para que se vuelva origen común, el "fuego no visto, indescomponible", "el ramo del primer sol" (René Char). Así, el poema es el velo que hace visible el fuego, que lo hace visible por lo mismo que lo vela y disimula. Entonces muestra, ilumina, pero disimulando y porque retiene en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro, y conservándolo oscuro aun en lo que la oscuridad hace claridad primera. El poema desaparece ante lo sagrado que nombra, es el silencio que lleva a la palabra el dios que él habla, — pero como lo divino es lo indecible y sin palabra, el poema, por el silencio del dios que

encierra en el lenguaje, es lo que también habla como poema, y que se muestra como obra aunque permanezca oculto.

Por lo tanto, la obra está a la vez oculta en la profunda presencia del dios y presente y visible por la ausencia y la oscuridad de lo divino. Así, es la intimidad desgarrada de su propia esencia, y al nombrar lo sagrado, expresa el combate de las divinidades subterráneas, las furiosas, las "hijas deshonradas de la Noche", contra los dioses brillantes que, en nombre de los hombres, se hacen guardianes de la justicia. Este combate es el combate mismo de su esencia, y si durante los siglos vuelve a veces a esos mitos es porque allí, ella y sólo ella, está presente bajo el velo de lo divino.

Parece que en el transcurso del tiempo hubiese una "dialéctica" de la obra y una transformación del sentido del arte, movimiento que no corresponde a épocas históricas determinadas pero que, no obstante, se relaciona con formas históricas diferentes. Para atenerse a un esquema grosero, esta dialéctica es la que conduce a la obra de la piedra erigida, del grito rítmico e hímnico donde anuncia y realiza lo divino, a la estatua donde da forma a los dioses, hasta las obras en que representa a los hombres antes de figurarse a sí misma.

La preocupación por el origen

La obra pasa así de los dioses a los hombres, contribuye a este pasaje porque, cada vez, pronuncia la palabra comienzo de una manera más original de lo que son los mundos, las potencias que la utilizan para manifestarse o para actuar. Incluso su alianza con los dioses de los que parece tan cercana, es ruinosa para los dioses. En la obra los dioses hablan, en el templo los dioses residen, pero la obra es también el silencio de los dioses, es el oráculo donde se hace palabra misteriosa y misterio de la palabra, el misterio del mutismo de los dioses. Y el dios vive en el templo, pero disimulado, pero ausente de una ausencia pasmosa cuyo espacio sagrado, manifestado por la obra, ella misma visible e invisible, es la afirmación ambigua. La obra expresa los dioses, pero como inexpresables, es presencia de la ausencia de los dioses y, en esta ausencia, tiende a volverse presente, a convertirse no ya en Zeus, sino en estatua, no en el combate real de las Erineas y de los dioses claros, sino en tragedia inspirada; y cuando los dioses son derribados, el templo no desaparece con ellos, más bien comienza a aparecer, se revela al continuar

siendo lo que antes era sin saber: *la morada de la ausencia de los dioses.*

La obra no es menos peligrosa para el hombre cuando, al haberle retirado los prestigios y la desmesura de lo sagrado, quiere mantenerla a su nivel, quiere afirmarse en ella como dominio, logro, realización feliz y razonable del trabajo. Pronto vemos que la obra de arte no es dominada por el dominio, que no tiene menos relación con el fracaso que con el éxito, que no es una cosa que se pueda hacer trabajando, que el trabajo no es honrado en ella, aun cuando lo exige, sino desnaturalizado profundamente. En la obra el hombre habla, pero la obra da voz, en el hombre, a lo que no habla, a lo innombrable, a lo inhumano, a lo que es sin verdad, sin justicia, sin derecho, donde el hombre no se reconoce, no se siente justificado, donde ya no está presente, donde no es hombre para él, ni hombre ante Dios, ni dios ante sí mismo.

Cada vez que, detrás de los dioses o en nombre de los hombres, la obra se hace oír, es para anunciar un comienzo mayor. Si los dioses parecen detentar las llaves del origen, si parecen las potencias primeras de donde todo se irradia, la obra aun cuando expresa a los dioses, expresa algo más original que ellos, expresa la ausencia de los dioses que es su Destino, expresa, más acá del Destino, la sombra donde éste habita sin signo y sin poder.

La obra que ha sido palabra de los dioses, palabra de la ausencia de los dioses, que ha sido palabra justa, equilibrada, del hombre, luego palabra de los hombres en su diversidad, luego palabra de los hombres desheredados, de los que no tienen palabra, luego palabra de lo que no habla en el hombre, del secreto, de la desesperación o del éxtasis, ¿qué le queda por decir, qué es lo que siempre se sustrajo a su lenguaje? Ella misma. Cuando todo ha sido dicho, cuando el mundo se impone como la verdad del todo, cuando la historia quiere realizarse en la culminación del discurso, cuando la obra no tiene más que decir y desaparece, recién entonces tiende a convertirse en palabra de la obra. En la obra desaparecida, la obra querría hablar, y la experiencia se vuelve búsqueda de la esencia de la obra, afirmación del arte, preocupación por el origen.

Aquí encontramos, entonces, el problema que el arte nos plantea actualmente, pero también sentimos lo peligroso e insólito de esta tendencia de la obra a aflorar directamente, a emerger, a hacerse visible y presente no sólo en sí misma, sino en la experiencia en que nace, porque, ¿qué nos ha mostrado, qué nos ha revelado el esquema utilizado? Sólo que el arte nos es

constantemente invisible, que es anterior a lo que dice y anterior a sí mismo. Nada más notable que este movimiento que sustrae la obra y la hace más poderosa cuanto menos manifiesta, como si una ley secreta exigiese que esté siempre oculta en lo que muestra, y que no muestre más que lo que debe permanecer oculto y que finalmente lo muestre sólo disimulándolo. ¿Por qué la alianza tan íntima del arte y lo sagrado? Porque en el movimiento en que el arte y lo sagrado, lo que se muestre y lo que se sustrae, la evidencia y la disimulación, se intercambian sin cesar, se llaman y se aprehenden allí donde, sin embargo, sólo se cumplen como la cercanía de lo inasible, la obra encuentra la profunda *reserva* que necesita: oculta y preservada por la presencia del dios, manifiesta y aparente por la oscuridad de lo divino, protegida y reservada de nuevo por esta oscuridad y lejanía que constituye su espacio y que suscita para nacer. Esta reserva le permite entonces dirigirse al mundo reservándose, ser el comienzo siempre reservado de toda historia. Por eso cuando los dioses faltan, no sólo puede faltarle el sentido de lo que la hacía hablar, sino algo mucho más importante: la intimidad de su reserva que ya no puede encontrar hoy como lo hacía antes de la Edad Moderna en el secreto de la naturaleza, en la oscuridad del mundo aún irrevelado e inacabado.

No pudiendo apoyarse en los dioses, ni siquiera en la ausencia de los dioses; no pudiendo apoyarse en el hombre presente que ya no le pertenece (ya que está entregado a la decisión de realizarse, es decir, de liberarse de la naturaleza y del ser por el trabajo y la acción eficaz), ¿en qué va a convertirse la obra? ¿Y dónde, si no es en lo divino o en el mundo, encontrará el espacio donde pueda" apoyarse y reservarse? Esta pregunta enfrenta a la obra con la experiencia de su origen, como si en la búsqueda del arte, cuya esencia constituye ahora su tarea, esperase encontrar, no obstante, su apoyo y su reserva.

3. La experiencia original

Interrogarse sobre el arte como lo hace el esteta, no tiene relación con esta preocupación de la obra. La estética habla de arte, lo convierte en objeto de saber y reflexión. Lo explica reduciéndolo o lo exalta aclarándolo, pero de todos modos, el arte es para el esteta una realidad presente alrededor de la cual construye sin peligro pensamientos probables.

La obra se preocupa por el arte. Esto quiere decir que el arte no es una evidencia para ella, que no puede encontrarlo más

que realizándose a sí misma, en la incertidumbre radical de no saber de antemano si él es y qué es. Mientras la obra puede servir al arte sirviéndose de otros valores, estos valores le permiten encontrar el arte sin tener que buscarlo, e incluso, sin tener que encontrarlo. Una obra inspirada por la fe no se preocupa por sí misma, testimonia esta fe, y si testimonia mal, si falla, la fe no es alcanzada. La obra de hoy no tiene otra fe que sí misma, y esta fe es pasión absoluta por aquello que sólo de ella depende suscitar, y sin embargo, no puede descubrir más que su ausencia, que tal vez tiene el poder de manifestar pero disimulándose a sí misma el hecho de buscarlo: buscándolo allí donde lo imposible lo preserva, y por eso, cuando se da por tarea captarlo en su esencia, su tarea es lo imposible; entonces, sólo se realiza en una búsqueda infinita, porque es propio del origen estar siempre velado por aquello que origina.

¿Acaso no existe el arte antes que la obra, en las otras obras que ya lo han ilustrado? ¿No piensa Cézanne que lo encontró en los Venecianos del Louvre? ¿Cuando Rilke celebra a Hölderlin, no le adjudica acaso la certeza de que el poema, la poesía existe? Tal vez Cézanne sabe que el arte vive en Venecia, pero la obra de Cézanne no lo sabe, y la *realización*, esta cualidad suprema por la cual cree representarse la esencia de este arte, sólo es esencial para su obra cuando ésta se realiza.

Sin duda se puede representar esta búsqueda, describirla, encontrar los momentos de los que nos parece ser la creación artística. Malraux, por ejemplo, mostró que el artista toma conciencia de su obra futura, viviendo en esta especie de conciencia realizada del arte que es, para él, el museo, no el arte fijo en sus realizaciones, sino recobrado en las metamorfosis que hacen de las obras los momentos de una duración propia, y del arte, el sentido siempre inconcluso de ese movimiento. Esta es una perspectiva importante pero que, sobre todo, nos ayuda a comprender o a figurarnos cómo la obra está siempre en falta en relación con sí misma, ya que nunca hay arte sin el conjunto de las obras que lo vuelven presente y que, sin embargo, el arte sólo es "verdadero" en la obra aun siempre futura.

La costumbre, que debemos a las fórmulas del arte subjetivo, nos hace creer que el artista o el escritor quiere expresarse, y que para él, lo que falta al museo y a la literatura, es él mismo, lo que lo atormenta y lo impulsaría a trabajar, sería la expresión de sí mismo por medio de una técnica artística.

¿La preocupación de Cézanne es acaso expresarse, es decir, dar al arte un artista más? "Juro morir pintando": ¿es sólo para sobrevivir? ¿Acaso se sacrifica en esta pasión sin felicidad para

que sus cuadros den forma a sus diferentes estados de alma? Nadie lo duda, lo que busca sólo tiene un nombre: pintura, pero la pintura sólo puede ser hallada en la obra en que trabaja y que le exige existir sólo en ella, y sus cuadros no son más que las huellas de esa obra en un camino infinito que aún no ha sido descubierto.

Leonardo Da Vinci es uno de los ejemplos de esta pasión que quiere elevar la obra a la esencia del arte y que finalmente sólo percibe en cada obra el momento insuficiente, el camino de una búsqueda de la que reconocemos, también nosotros, en los cuadros inconclusos y como abiertos, el pasaje que es ahora la única obra esencial. Ciertamente, desconoceríamos el destino de Leonardo si no lo reconociéramos como a un pintor que pone su arte por encima de todo. No son sus juicios lo que nos revela que haya hecho de la pintura un absoluto, aun cuando define la pintura como "el más grande proceso espiritual", sino su angustia, ese miedo que siente cada vez que se pone ante un cuadro. La búsqueda, por la situación propia del Renacimiento, lo conduce fuera de la pintura, pero búsqueda del arte y sólo del arte, que el espanto de tener que realizar lo irrealizable, la angustia ante la pintura, desarrolla en olvido lo que se busca, en descubrimiento de un puro saber inútil con el fin de que se aleje cada vez más el temible momento de la realización, hasta el día en que, en sus notas, se inscribe esta afirmación reveladora: "No hay que desear lo imposible." ¿Pero por qué la obra desea lo imposible cuando se convierte en la preocupación de su propio origen?

El riesgo

En una carta de Rilke, dirigida a Clara Rilke, encontramos esta respuesta: "Las obras de arte son siempre producto de un peligro corrido, de una experiencia conducida hasta el fin, hasta el punto en que el hombre ya no puede continuar." La obra de arte está vinculada a un riesgo, es la afirmación de una experiencia extrema. ¿Pero cuál es el riesgo? ¿Cuál es la naturaleza del vínculo que la une al riesgo?

Desde el punto de vista de la obra (desde el punto de vista de las exigencias que hemos descrito), se ve claramente que exige un sacrificio a quien la hace posible. El poeta pertenece al poema, sólo le pertenece si permanece en esta libre pertenencia. Esta relación no es la simple adhesión formal que los escritores del siglo XIX han valorizado. Cuando se dice que el escritor sólo

debe vivir para escribir, que el artista debe sacrificar todo a las exigencias de su arte, de ningún modo se expresa la urgencia peligrosa, la prodigalidad del riesgo, que se cumplen en esta pertenencia. El sabio también se entrega entero a su tarea de sabio. Y la moral en general, la obligación del deber, pronuncian el mismo juicio fanático por el cual, finalmente, el individuo es invitado a sacrificarse y perecer. Pero la obra no es el claro valor que nos exigiría agotarnos para edificarla por pasión o por fidelidad al fin que representa para nosotros. Si el artista corre un riesgo es porque la obra misma es esencialmente riesgo, y al pertenecerle, también pertenece al riesgo.

En uno de los *Sonetos de Orfeo,* Rilke nos interpela así:

Nosotros, infinitamente arriesgados...

¿Por qué infinitamente? El hombre es el más arriesgado de todos los seres porque es él mismo quien se arriesga. Construir el mundo, transformar la naturaleza por el trabajo, sólo se logra mediante un desafío aventurero durante el cual se aparta lo más fácil. Sin embargo, en este desafío aún habla la búsqueda de una vida protegida, satisfecha y segura, hablan las tareas precisas y los deberes justos. El hombre arriesga su vida, pero bajo la protección del día común, a la luz de lo útil, de lo saludable y verdadero. A veces, en la revolución, en la guerra, bajo la presión del desarrollo histórico, arriesga su mundo, pero siempre en vista de una posibilidad mayor, para reducir la lejanía, proteger lo que es, proteger los valores a los que está vinculado su poder, en una palabra, para instalar el día y extenderlo o verificarlo en la medida de lo posible.

¿Cuál es el riesgo que pertenecería propiamente a la obra, cuando su tarea es la esencia del arte? ¿Pero acaso esta pregunta no es ya sorprendente? ¿Acaso el artista no aparece como libro de las cargas de la vida, irresponsable de lo que crea, viviendo cómodamente en lo imaginario, donde aún si corriese un riesgo, este riesgo no sería más que una imagen?

El exilio

Es verdad: Saint-John Perse, al llamar *Exilio* uno de sus poemas, nombró también la condición poética. El poeta está en el exilio, está exiliado de la ciudad, exiliado de las ocupaciones regladas y de las obligaciones limitadas, de lo que es resultado, realidad palpable, poder. El aspecto exterior del riesgo al que la

obra lo expone, es precisamente su apariencia inofensiva: el poema es inofensivo; esto quiere decir de quien a él se somete, se priva de sí mismo como poder, acepta ser arrojado fuera de lo que puede y de todas las formas de la posibilidad.

El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite, este espacio del Hölderlin nombra en su locura, cuando lo reconoce como el espacio infinito del ritmo.

Este exilio que es el poema hace del poeta el errante, el siempre extraviado, aquel que está privado de la presencia firme y la residencia verdadera. Y esto debe entenderse en el sentido más grave: el artista no pertenece a la verdad porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero, que de algún modo siempre pone en duda, se sustrae a la significación designando esta región donde nada permanece, donde lo que tuvo lugar no ha tenido, sin embargo, lugar, donde lo que recomienza, aún no ha comenzado nunca, lugar de la indecisión más peligrosa, de la confusión de donde nada surge y que, afuera eterno, es muy bien evocado por la imagen de las tinieblas *exteriores* en las cuales el hombre se somete a la prueba de aquello que lo verdadero debe negar para convertirse en la posibilidad y la vía.

El riesgo que aguarda al poeta y, después de él, a todo hombre que escribe bajo la dependencia de una obra esencial, es el error. Error significa el hecho de errar, de no poder permanecer, porque allí donde uno está faltan las condiciones de un aquí decisivo; allí, lo que ocurre no es la acción clara del acontecimiento a partir del cual algo firme podría ser hecho, y por consiguiente, lo que ocurre, no ocurre, pero no es que no pase, nunca es superado, llega y regresa sin cesar, es el horror y la confusión y la incertidumbre de la repetición eterna. Allí, no es tal o cual verdad que falta e incluso la verdad en general, no es tampoco la duda que nos conduce o la desesperación que nos fija. El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, se mantiene afuera, *más acá,* apartado, allí donde reina la profundidad de la disimulación, esta oscuridad elemental que no lo deja relacionarse con nada y que, por eso, es lo espantoso.

Lo que el hombre arriesga cuando pertenece a la obra y la obra es la búsqueda del arte, es entonces lo más extremo que puede arriesgar: no sólo su vida en el mundo donde vive, sino su esencia, su derecho a la verdad y, más aún, su derecho a la muerte. Parte, como dice Hölderlin, se convierte en el migrador, aquel que, como los sacerdotes de Dionisio, erra de país en país en la noche sagrada. Esta migración errante puede conducirlo,

sea a la insignificancia, a la facilidad feliz de una vida coronada de favores, a la vulgaridad de la irresponsabilidad honrada, como a la miseria del extravío que no es más que la inestabilidad de una vida sin obra, o a la profundidad donde todo vacila, donde la seriedad es conmovida, donde la conmoción misma quiebra la obra y se disimula en el olvido.

En el poema, no es un individuo solo que se arriesga, una razón que se expone al peligro y a la quemadura tenebrosa. El riesgo es más esencial; es el peligro de los peligros por el cual, cada vez, se pone radicalmente en causa la esencia del lenguaje. Arriesgar el lenguaje es una de las formas de este riesgo. Arriesgar el ser, esa palabra fundamental que pronuncia la obra pronunciando la palabra comienzo, es la otra forma del riesgo. En la obra de arte, el ser se arriesga, porque mientras en el mundo donde los seres lo rechazan para ser, está siempre disimulado, negado y renegado (en este sentido, también protegido), en cambio, allí donde reina la disimulación, lo que se disimula tiende a emerger en el fondo de la apariencia, lo negado se convierte en plena afirmación, pero apariencia que, no obstante, no revela nada, afirmación donde nada se afirma, que es sólo la posición inestable a partir de la cual, si la obra logra contenerla, lo verdadero podrá tener *lugar.*

La obra recibe la luz de lo oscuro, en relación con lo que no tiene relaciones, encuentra el ser antes que el encuentro sea posible y allí donde la verdad falta. Riesgo esencial. Allí tocamos el abismo. Allí, nos vinculamos, por un vínculo que nunca es demasiado fuerte, a lo no-verdadero, o intentamos vincular a lo que no es verdadero una forma esencial de autenticidad. Es lo que sugiere Nietzsche cuando dice: "Tenemos arte para que la verdad no nos hunda (no nos haga tocar el fondo)."[4] No piensa, como se lo interpreta superficialmente, que el arte es la ilusión que nos protege de la verdad mortal. Más probablemente dice: tenemos arte para que lo que nos hace tocar el fondo no pertenezca al dominio de la verdad. El fondo, el hundimiento, pertenecen al arte: este fondo que es *a veces* ausencia de fundamento, el puro vacío sin importancia, *a veces* aquello que origina el fundamento —pero que también es *siempre y al misma tiempo* uno y otro, el entrelazamiento del Sí y del No, el flujo y reflujo de la ambigüedad esencial—, y por eso, toda obra de arte y toda obra literaria parecen superar la comprensión y, sin embargo, no alcanzarla nunca, de modo que hay que decir que se las comprende siempre demasiado y siempre demasiado poco.

---

4. *Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen*

Intentemos buscar con más precisión lo que nos pasa por el hecho de que "tenemos arte". ¿Y qué es necesario para que tengamos arte? ¿Cuál es el sentido de esta posibilidad? Aun no hacemos más que entrever el alcance de estas preguntas, que sólo despiertan en la obra cuando su tarea es la esencia del arte. ¿Y, tenemos arte? Precisamente la pregunta permanece abierta a partir del momento en que lo que debe hablar en la obra es su origen.

LA INVERSIÓN RADICAL

Cuando un filósofo contemporáneo llama a la muerte la posibilidad extrema, absolutamente propia del hombre, muestra[5] que el origen de la posibilidad está vinculado en el hombre al hecho de que *puede* morir, que para él, la muerte es aún una posibilidad, que el acontecimiento por el cual sale de lo posible y pertenece a lo imposible está, sin embargo, bajo su dominio, es el momento extremo de su posibilidad (lo que precisamente expresa al decir que la muerte es la "posibilidad de la imposibilidad").[6] Ya Hegel había reconocido que trabajo, lenguaje, libertad y muerte no son más que los aspectos de un mismo movimiento, y que sólo la permanencia resuelta cerca de la muerte permite al hombre convertirse en la nada activa, capaz de negar y transformar la realidad natural, de combatir, de trabajar, de saber y de ser histórico. Fuerza mágica, potencia absoluta del negativo que se convierte en el trabajo de la verdad en el mundo, que aporta la negación a la realidad, la forma a lo informe, el fin a lo indefinido. Queremos terminar, éste es el principio de la exigencia civilizadora, la esencia de la voluntad realizadora que busca la conclusión, que reclama la realización y encuentra el dominio universal. Que la existencia sea auténtica cuando es capaz de soportar la posibilidad hasta su punto extremo, capaz de lanzarse hacia la muerte como hacia lo posible por excelencia, frente a este movimiento, la esencia del hombre en la historia occidental debe ser transformada en acción, valor, porvenir, trabajo y verdad. Que en el hombre todo sea posibilidad: esta afirmación exige primero que la muerte, sin la cual el hombre no podría formar un todo ni existir respecto de un todo, sea poder, sea posible, sea lo que hace todo posible, el todo posible.

5. Tal vez sea útil recordar que, sin embargo, no es en esta dirección que debe seguirse el pensamiento de Heidegger. Este es el momento de decir que el nombre de Heidegger pudo haber sido evocado más frecuentemente en el curso de estas páginas; si no lo fue es porque, evidentemente, hubiese sido aumentar la confusión que sufrió el pensamiento de Heidegger, sugerir que este pensamiento e incluso lo que afirma del arte podría reconocerse en la manera en que la experiencia del arte busca captarse y expresarse aquí.

6. Emmanuel Levinas fue el primero que aclaró lo que estaba en juego en esta expresión (*Le Temps et l'Autre*).

Pero, ¿qué ocurre entonces con el arte, con la literatura? La pregunta regresa ahora con una violencia particular. Si tenemos el arte que es el exilio de la verdad, que es el riesgo de un juego inocente, que afirma la pertenencia del hombre al afuera sin intimidad y sin límite, allí donde es arrojado fuera de lo que puede y fuera de todas las formas de la posibilidad, ¿cómo es posible que esto ocurra? ¿Cómo, si es todo posibilidad, el hombre se da un arte? ¿Acaso esto no significa que, contrariamente a su exigencia pretendidamente auténtica, la que está de acuerdo con la ley del día, tiene en cambio con la muerte una relación que no es la de la posibilidad, que no conduce al dominio, ni a la comprensión, ni al trabajo del tiempo, sino que lo expone a una inversión radical? ¿Esta *inversión* no sería entonces la *experiencia original* que la obra debe tocar, sobre la que se cierra y que constantemente puede cerrarse sobre ella y retenerla? Entonces, el fin no sería ya lo que da al hombre poder de terminar, de limitar, de separar, por lo tanto de captar, sino el infinito, el infinito malo, por el cual el fin nunca puede ser superado. Entonces, la muerte no sería más "la posibilidad absolutamente propia", mi propia muerte, este acontecimiento iónico que responde a la plegaria de Rilke: "Oh Señor, da a cada uno su propia muerte", sino al contrario, lo que nunca llega a mí, de modo que nunca muero, pero "se muere", se muere siempre otro distinto de sí, a nivel de la neutralidad, de la impersonalidad de un El eterno.

Aquí, los rasgos de esta inversión no pueden más que ser recordados.

Se muere: no es ésta la fórmula tranquilizadora destinada a apartar un momento temible. *Se muere:* anónimo es quien muere, y la anonimia es el aspecto bajo el cual lo inasible, lo no-limitado, lo no-situado, se afirman peligrosamente cerca de nosotros. Cualquiera hace la experiencia, hace la prueba de una potencia anónima, impersonal, la de un acontecimiento que siendo la disolución de todo acontecimiento, no es sólo ahora, sino que su comienzo es ya recomienzo, y bajo su horizonte todo lo que llega regresa. A partir del instante en que "se muere", el instante es revocado: cuando se muere, "cuando" no designa una fecha sino cualquier fecha, así como hay un nivel de esta experiencia donde la muerte revela su naturaleza, apareciendo no ya como el deceso de tal persona determinada, ni

como la muerte en general, sino bajo esta forma neutra: la muerte de alguien. La muerte es siempre una muerte cualquiera. De allí el sentimiento de que estén fuera de lugar las demostraciones de afecto que aún testimonian los familiares hacia quien acaba de morir, porque ahora no se puede distinguir entre allegados y lejanos. Las únicas lágrimas justas son las lágrimas impersonales, la tristeza en general de las lloronas delegadas por la indiferencia del "Se". La muerte es pública: si esto no significa que ella sea el puro pasaje al exterior que traduce el aspecto espectacular de la muerte como ceremonia, se presiente, sin embargo, de qué modo se convierte así en el *error* solapado, indistinto, del que no se dispone y a partir del cual, la indeterminación consagra el tiempo a la repetición extenuante.

La experiencia del arte

El poeta, el artista, oyen esta invitación: "Muere siempre en Eurídice."[7] Aparentemente, esta exigencia dramática debe ser completada de un modo tranquilizante: Muere siempre en Eurídice para estar vivo en Orfeo. El arte supone la duplicidad. Esta duplicidad le permite escapar de su propio riesgo, liberarse de él transformándolo en seguridad, le permite participar en el mundo, de los éxitos y ventajas del mundo, sin participar de sus deberes. Así, el arte se hunde en este otro riesgo sin peligro, que sólo significa la pérdida inadvertida del arte, la insignificancia brillante, la charlatanería tranquila en el seno de los honores.

La duplicidad no puede ser desbaratada, sino que debe padecerse hasta el fin. La duplicidad del sueño feliz que nos invita a morir tristemente en Eurídice para sobrevivir gloriosamente en Orfeo, es la disimulación que se disimula a sí misma, es el olvido profundamente olvidado. Pero detrás de este olvido fácil que nos trae las satisfacciones de la gloria, también trabaja la duplicidad fundamental que nos despoja de todo poder. Entonces, el sueño feliz no es ya demasiado feliz: se convierte en pesadilla, vuelve a caer en la confusión, en la miseria; lo inesencial, la ligereza suficiente se convierte en la insoportable pérdida de la esencia; la belleza desaparece en error, el error se abre sobre el exilio, la migración en el afuera sin intimidad y sin reposo. *Muere siempre en Eurídice.* Sí, ésta es la invitación, es la orden, pero en el fondo de esta orden, "siempre muerto" tiene como eco "siempre vivo", y vivo ya no significa aquí la vida sino que,

7. Rilke, *Sonetos a Orfeo* (XIII, 2ª parte).

bajo los colores de la ambigüedad tranquilizante, significa la pérdida del poder de morir, la pérdida de la muerte como poder y como posibilidad, el sacrificio esencial: la inversión radical que Rilke —que como lo vimos, obró siempre con astucia frente a ella— expresa, sin captar todo su alcance, en la carta del 6 de enero de 1923, cuando pide no ver en la muerte algo negativo, sino *das Wort "Tod" ohne Negation zu lesen.* Leer la palabra muerte sin negación, es retirarle lo tajante de la decisión y el poder de negar, es protegerse de la posibilidad y de lo verdadero, pero es también protegerse de la muerte como acontecimiento verdadero, entregarse a lo indistinto y a lo indeterminado, el más acá vacío donde el fin tiene la pesadez del recomienzo.

Esta experiencia es la del arte. El arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada.

El arte está originalmente ligado a este fondo de impotencia donde todo cae cuando lo posible se atenúa. En relación con el mundo que fundamenta la verdad a partir de la afirmación decisiva, lugar de donde ella puede surgir, el arte representa originalmente el presentimiento y el escándalo del error absoluto, de algo no-verdadero, pero donde el "no" no tiene el carácter tajante de un límite, sino que es la indeterminación plena y sin fin que no tiene posibilidad de contacto con lo verdadero, que de ningún modo lo verdadero puede reconquistar y frente al cual sólo se define convirtiéndose en la violencia del negativo.

Si el trabajo esencial de lo verdadero es negar, es porque el error *afirma* en la plenitud profusa donde tiene su reserva fuera del tiempo y en todo tiempo. Esta afirmación es la perpetuidad de lo que no soporta ni comienzo ni fin, el estancamiento que no produce ni destruye, lo que nunca llega, que no decide ni surge pero regresa, el eterno chapoteo del retorno. En este sentido, alrededor del arte hay un pacto establecido con la muerte, con la repetición y el fracaso. El recomienzo, la repetición, la fatalidad del retorno, todo aquello a que aluden las experiencias donde el sentimiento de extrañeza se una al ya visto, donde lo irremisible toma la forma de una repetición sin fin, donde, lo mismo, está dado en el vértigo del desdoblamiento, donde no podemos conocer sino reconocer, todo esto alude a ese error inicial que puede expresarse bajo esta forma: no es primero el comienzo sino el recomienzo, y el ser es precisamente la imposibilidad de ser una primera vez.

Movimiento que podemos aclarar —no explicar— al evocar estas formas y estas crisis llamadas "complejos". Su esencia reside en el hecho de que en el momento en que se producen ya se han producido, no hacen más que reproducirse; éste es su rasgo característico: son la experiencia del recomienzo. "¡De nuevo, de nuevo!", es el grito de la angustia en lucha con lo irremediable, con el ser. De nuevo, de nuevo, ésta es la herida cerrada del complejo, tiene lugar de nuevo, recomienza una vez más. El recomienzo de la experiencia, y no el hecho de que ésta no resulte, es el fundamento del fracaso. Todo recomienza siempre —sí, una vez más, de nuevo, de nuevo—.

Ya Freud, asombrado por la tendencia a la repetición, poderoso llamado a lo anterior, reconoció en ella el llamado mismo de la muerte. Pero tal vez esto deba aparecer finalmente: quien busca aclarar la repetición por la muerte se ve conducido a eliminar la muerte como posibilidad, a encerrarla en el encantamiento de la repetición. Sí, estamos ligados al desastre, pero cuando el fracaso regresa, hay que entender que el fracaso es justamente este retorno. El recomienzo, como potencia anterior al comienzo, es el error de nuestra muerte.

Retorno a la pregunta

Llegamos aquí al punto en que la pregunta planteada hace surgir en toda su fuerza la contradicción a la que toda respuesta retorna. La obra dice la palabra comienzo. Sin embargo, la obra es hoy la obra de arte, es obra a partir del arte, dice el comienzo cuando dice el arte que es su origen y cuya esencia se ha convertido en su tarea. ¿Pero, adonde nos conduce el arte? Antes del mundo, antes del comienzo. Nos arroja fuera de nuestro poder de comenzar y terminar, nos orienta hacia el afuera sin intimidad, sin lugar y sin reposo, embarcados en la migración infinita del error. Buscamos su esencia: está allí donde lo no-verdadero no admite nada esencial. Apelamos a su soberanía: ella arruina el reino, arruina el origen, lo lleva a la inmensidad errante de la eternidad extraviada. La obra dice la palabra comienzo a partir del arte que está vinculado al recomienzo. Dice el ser, la elección, el dominio, la forma, diciendo el arte que dice la fatalidad del ser, que dice la pasividad, el informe exceso que, en el seno mismo de la elección, aún nos retiene en un Sí y No primordial donde retumba, más acá de todo comienzo, el sombrío flujo y reflujo de la disimulación.

Esta es la pregunta. Ella exige no ser superada. Que la obra sea en el momento de pronunciar la palabra comienzo, precisamente porque el origen la atrae donde arriesga perderse, y porque debe escapar *por un salto* a la insistencia implacable de lo que no tiene ni comienzo ni fin, que sea este salto y se inmovilice misteriosamente entre la verdad que no le pertenece y el exceso de lo irrevelado que le impediría pertenecerse —entre la muerte como posibilidad de comprensión y la muerte como horror de la imposibilidad—; que el hecho de que ella se cumpla muy cerca de lo indefinido y de lo informe glorifica en ella la mesura, el vínculo, la conveniencia y el límite; todo esto puede ser dicho, todo esto formaría los elementos de una respuesta. Pero qué significa la respuesta mientras permanece en ella esta pregunta: ¿Tenemos arte? y a la que no puede responderse con decisión, al menos, en la medida en que la obra está preocupada por su origen, en que tiene por tarea la esencia de lo que confina con lo esencial.

Nos habíamos preguntado: ¿Por qué, allí donde la historia lo cuestiona, el arte tiende a convertirse en presencia esencial? ¿Qué significa esta presencia? ¿Acaso, en el arte, ella es sólo la forma de lo que la cuestiona, la afirmación invertida de su indigencia? ¿O bien, acaso, la palabra desolada que pregunta: *"¿Para qué los poetas en el tiempo del desamparo?"*, acaso el desamparo hacia el cual esta palabra apunta misteriosamente, expresaría con más profundidad la esencia del arte, de tal modo que en un tiempo semejante el arte no podría ser nada más que su propia esencia? ¿Pero qué es el tiempo del desamparo?

Esta expresión fue tomada de la elegía *Brot und Wein* de Hölderlin:

... Durante este tiempo, me pareció a menudo
Que más valdría dormir que estar sin compañero.
Y así en la espera, ¿qué hacer durante este tiempo, qué decir?
No sé, y, ¿para qué los poetas en el tiempo del desamparo?[8]

8. *In dürftiger Zeit.* La expresión alemana es más pura y más seca que la fórmula francesa: anuncia esta dureza, esta rigidez con la que el último Hörderlin se defiende contra la aspiración de los dioses que se han retirado, mantiene la distinción, la región de lo sagrado que deja vacío (a doble infidelidad de los hombres y de los dioses, porque lo sagrado es ese vacío mismo, ese puro vacío del espacio intermedio que hay que mantener puro y vacío, según la última exigencia: *Preservar a Dios en la pureza de lo que lo distingue* (Sobre este tema central véase el Apéndice 4: "El itinerario de Hölderlin".)

¿Cuál es este tiempo durante el cual, dice también René Char, "la única certeza que poseemos de la realidad del mañana... la forma realizada del secreto donde vamos a descansar, prevenimos y dormir"? ¿Cuál es este tiempo en que la palabra poética sólo puede decir: *Para qué los poetas*? La elegía nos responde con estos otros versos que preceden un poco a aquellos que acabamos de citar:

De tiempo en tiempo el hombre soporta la plenitud divina,
Un sueño de esos tiempos, eso es luego la vida. Pero el error
Como el sueño nos ayuda, y el desamparo fortalece como la
[noche.

Pareciera que el arte debe a la desaparición de las formas históricas de lo divino el tormento tan extraño, la pasión tan seria que lo anima. Era el lenguaje de los dioses, y como los dioses han desaparecido se convirtió en el lenguaje que expresa su desaparición, luego, aquello en que la desaparición misma dejó de aparecer. Este olvido es ahora lo único que habla Cuanto más profundo es el olvido más habla de la profundidad en este lenguaje, más el abismo de esta profundidad puede convertirse en el sentido de la palabra.

El olvido, el error, la desventura de errar, pueden estar vinculados a un tiempo de la historia, ese tiempo del desamparo donde los dioses están dos veces ausentes, porque no están más y porque aún no están. Este tiempo vacío es el tiempo del error donde no hacemos más que errar porque nos falta la certeza de la presencia y las condiciones de un aquí verdadero. Y, sin embargo, el error nos ayuda, *das Irrsal hilft.* En otro lugar, en la variante del poema *Dichterberuf,* Hölderlin dice igualmente que la falta, la ausencia de Dios nos ayuda: *Gottes Fehl hilft.* ¿Qué significa esto?

Lo propio, la fuerza, el riesgo del poeta es tener su residencia allí donde el dios falta, en esta región donde la verdad falta. *El tiempo del desamparo* designa el tiempo que, en todo tiempo, es propio del arte, pero que cuando históricamente faltan los dioses y el mundo de la verdad vacila, emerge en la obra como la preocupación en la cual tiene su reserva, que la amenaza, la vuelve presente y visible. El tiempo del arte es el tiempo más acá del tiempo, que la presencia colectiva de lo divino evoca disimulándolo, que la historia y el trabajo de la historia revocan negándolo, y que la obra, en el desamparo del *Para qué,* muestra como aquello que se disimula en el fondo de la apariencia, lo que reaparece en el seno de la desaparición, lo que se realiza en

la proximidad y bajo la amenaza de la inversión radical: es lo que está activo cuando "se muere" y que, perpetuando el ser bajo la forma de la nada, hace de la luz una fascinación, del objeto, la imagen, y de nosotros, el corazón vacío de la repetición eterna.

Y, sin embargo, "el error nos ayuda". Es la espera que presiente, la profundidad del sueño que también sería vigilancia, olvido, el vacío silencioso de la memoria sagrada. El poeta es la intimidad del desamparo. Solo, vive profundamente el tiempo vacío de la ausencia y, en él, el error se convierte en la profundidad del extravío, la noche se convierte en la *otra noche.* ¿Pero qué significa esto? ¿Cuando René Char escribe: "Que el riesgo sea tu claridad"; cuando Georges Bataille, enfrentando la suerte y la poesía, dice: "La ausencia de poesía es la ausencia de suerte"; cuando Hölderlin llama al presente vacío del desamparo "plenitud de sufrimiento, plenitud de dicha" ¿qué se quiere decir con estas palabras? ¿Por qué el riesgo sería claridad? ¿Por qué el tiempo del desamparo sería el tiempo de la suerte?

¿Cuando Hölderlin habla de los poetas que, como los sacerdotes de Baco, van errando de país en país en la noche sagrada, este perpetuo pasaje, *desventura del extravío* de quien no tiene sitio, sería también la *migración fecunda,* el movimiento que mediatiza, lo que hace de los ríos un lenguaje y del lenguaje la morada, el poder por el cual el día permanece, es nuestra residencia?

Pero entonces, ¿la obra sería la maravilla del comienzo donde lo indefinido del error nos preservaría del disfraz de lo inauténtico? ¿Y lo no-verdadero podría ser una forma esencial de autenticidad?[9] En este caso, ¿podríamos entonces tener obra, tendríamos arte?

Esta pregunta no puede responderse. El poema es la ausencia de respuesta. El poeta es quien, por su sacrificio, mantiene en su obra la pregunta abierta. En todo tiempo, vive el tiempo del des-

9. Para aclarar esta cuestión a un nivel más cercano de la actualidad histórica, se podría decir: cuanto más se afirma el mundo como futuro y el pleno día de la verdad donde todo tendrá valor, donde todo tendrá sentido, donde el todo se realizará bajo el dominio del hombre y para su uso, más parece que el arte deba descender hacia ese punto donde nada aún tiene sentido, más importante se hace que mantenga el movimiento, la inseguridad y la desventura de lo que escapa de toda percepción y de todo fin. El artista y el poeta han recibido la misión de recordarnos obstinadamente el error, de orientamos hacia ese espacio donde todo lo que nos proponemos, todo lo que hemos adquirido, todo lo que somos, todo lo que se abre sobre la tierra y el cielo, retorna a lo insignificante, donde lo que se aproxima es lo no-serio y lo no-verdadero, como si a lo mejor surgiese de allí la fuente de toda autenticidad.

amparo, y su tiempo es siempre el tiempo vacío donde debe vivir la doble infidelidad, la de los hombres y la de los dioses, y también la doble ausencia de los dioses que no están más *y* que aún no están. El espacio del poema está completamente representado por éste *y* que indica la doble ausencia, la separación en su instante más trágico, pero el problema de saber si también es el *y* que une y enlaza, la palabra pura donde el vacío del pasado y el vacío del futuro se hacen presencia verdadera, el "ahora" del día que se levanta, esta pregunta está reservada en la obra, es lo que en la obra se revela retornando a la disimulación, el desamparo del olvido. Por eso el poeta es la pobreza de la soledad. Esta soledad es la comprensión del futuro, pero comprensión impotente: el aislamiento profético que, más acá del tiempo, anuncia siempre el comienzo.

APÉNDICES

1. LA SOLEDAD ESENCIAL Y LA SOLEDAD EN EL MUNDO

Cuando estoy solo, no soy yo quien está aquí, y no es de ti que estoy lejos, ni de los otros, ni del mundo. No soy el sujeto de ese sentimiento de soledad, de esa sensación de sus propios límites, de ese hastío de ser uno mismo. Cuando estoy solo, no estoy. No es esto un estado psicológico que indica el desvanecimiento, la desaparición del derecho a sentir lo que siento a partir de mí como centro. Lo que viene a mi encuentro no es que yo sea un poco menos yo mismo, sino lo que hay "detrás de mí", lo que el yo disimula para ser para sí.

Cuando soy a *nivel del mundo,* allí donde también son las cosas y los seres, el ser está profundamente disimulado (es así como Heidegger nos invita a recoger este pensamiento). Esta disimulación puede convertirse en trabajo, negación. "Yo soy" (en el mundo) tiende a significar que soy solo si puedo separarme del ser: negamos el ser —o para aclarar esto con un caso particular, negamos, transformamos la naturaleza— y en esta negación que es el trabajo y que es el tiempo los seres se realizan y los hombres se yerguen en la libertad del "Yo soy". Lo que me hace yo es esta decisión de ser en tanto que separado del ser, de ser *sin* ser, de ser aquello que no debe nada al ser, cuyo poder proviene del negarse a ser, lo absolutamente "desnaturalizado", lo absolutamente separado, es decir, lo absolutamente absoluto.

Este poder por el que me afirmo negando el ser sólo es real, sin embargo, en la comunidad de todos, en el movimiento común del trabajo y del trabajo del tiempo. "Yo soy", como decisión de ser sin ser, sólo es verdadera porque esta decisión es mía a partir de todos, porque se realiza en el movimiento que ella vuelve posible y que la vuelve real: esta realidad es siempre histórica, es el mundo que es siempre realización del mundo.

Sin embargo, esta decisión que me hace ser fuera del ser, que aclara la negativa a ser concentrándola en el punto de fulguración única donde "yo soy", ocurre que esta posibilidad magistral

de ser libre del ser, separado *de* el ser, se convierte también en separación *de* los seres: el absoluto de un yo soy que quiere afirmarse sin los otros. A esto se llama generalmente soledad (a nivel del mundo), el orgullo de un dominio solitario, el culto de las diferencias, el momento de la subjetividad que quiebra la tensión dialéctica por la que ella se realiza. O bien, la soledad del "Yo soy" descubre la nada que lo funda. El Yo solitario se ve separado, pero ya no es capaz de reconocer en esta separación la condición de su poder, ya no es capaz de convertirla en medio de actividad y de trabajo, expresión y verdad que fundan toda comunicación exterior.

Es sin duda esta última experiencia la que generalmente se relaciona con la conmoción de la angustia. El hombre toma conciencia de sí mismo como separado, ausente del ser; toma conciencia de que su esencia proviene del no ser. Por patético que sea, este momento sustrae lo esencial. Que yo no sea nada quiere decir, ciertamente, que "me mantengo en el interior de la nada", y esto es sombrío y angustiante, pero también expresa la maravilla de que la nada es mi poder, que yo *puedo* no ser: de aquí proviene la libertad, dominio y futuro del hombre.

Soy quien no es, quien hizo secesión, el separado, o incluso como se dice, aquel en quien el ser es cuestionado. Los hombres se afirman por el poder de no ser: así actúan, hablan, comprenden, siempre distintos de por qué son, escapando del ser por un desafío, un riesgo, una lucha que llega hasta la muerte y que es la historia. Es esto lo que Hegel mostró. "Con la muerte comienza la vida del espíritu." Cuando la muerte se vuelve poder, el hombre comienza, y este comienzo dice que para que haya mundo, para que haya seres, es necesario que el ser falte.

¿Qué significa esto?

Cuando el ser falta, cuando la nada se vuelve poder, el hombre es plenamente histórico. Pero cuando el ser falta, ¿acaso falta el ser? ¿Cuando el ser falta, esto significa que lo que falta no debe nada al ser, o bien, no sería que el ser está en el fondo de la ausencia de ser, lo que aún quede de ser cuando no hay nada? Cuando el ser falta, el ser sólo está profundamente disimulado. Para quien se acerca a esta falta, tal como está presente en "la soledad esencial", lo que viene a su encuentro es el ser que la ausencia de ser vuelve presente, no ya el ser disimulado, sino el ser *en tanto que* disimulado: la disimulación misma.

Sin duda, aquí hemos dado un paso más hacia lo que buscamos. En la tranquilidad de la vida corriente, la disimulación se disimula. En la acción, la acción verdadera, la que es trabajo de la historia, la disimulación tiende a volverse negación (el negativo es nuestra tarea y esta tarea es tarea de verdad). Pero, en lo que llamamos soledad esencial, la disimulación tiende a aparecer.

Cuando los seres faltan, el ser aparece como la profundidad de la disimulación en la que se vuelve ausencia. Cuando la disimulación aparece, la disimulación, convertida en apariencia hace "desaparecer todo", pero de este "todo ha desaparecido" hace aún una apariencia, hace que, de ahora en adelante, la apariencia tenga su punto de partida en "todo ha desaparecido". "Todo ha desaparecido" aparece. Lo que se llama *aparición es* justamente el "todo ha desaparecido" convertido a su vez en apariencia. Y la *aparición* dice precisamente que cuando todo ha desaparecido, aún hay algo: cuando todo falta, la falta hace aparecer la esencia del ser, que es la de ser aún allí donde falta, de ser en tanto que disimulado...

2. Las dos versiones de lo imaginario

Pero, ¿qué es la imagen? Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad. Pero esta verdad la excede; lo que la hace posible es el límite donde se acaba. De allí su aspecto dramático, de allí la ambigüedad que anuncia y la mentira brillante que se le reprocha. Potencia soberbia, dice Pascal, que hace de la eternidad una nada y de la nada una eternidad.

La imagen nos habla, y parece que nos hablara íntimamente de nosotros mismos, Pero íntimamente es poco decir; íntimamente designa entonces ese nivel donde la intimidad de la persona se rompe y, en este movimiento, indica la vecindad amenazante de un afuera vago y vacío que es el fondo sórdido sobre el cual sigue afirmando las cosas en su desaparición. Así, a propósito de cada cosa, nos habla de menos que la cosa, pero de nosotros mismos y a propósito de nosotros, de menos que nosotros, de ese menos que nada que persiste cuando ya no hay nada.

Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido. Cerco endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas, como nos preserva de la presión ciega de esta distancia. Por ella, disponemos de esta distancia. Por lo que hay de inflexible en un reflejo, nos creemos dueños de la ausencia con-

vertida en intervalo, y el mismo vacío compacto parece abrirse al esplendor radiante de otra luz. Así, la imagen cumple una de sus funciones, la de apaciguar, la de humanizar la informe nada que impulsa hacia nosotros el residuo ineliminable del ser. Lo limpia, se lo apropia, lo vuelve amable y puro y nos permite creer, en el corazón de un sueño feliz que el arte autoriza con excesiva frecuencia, que al margen de lo real e inmediatamente detrás de él encontramos una pura felicidad y una satisfacción soberbia, la eternidad transparente de lo irreal.

"Porque —dice Hamlet—, liberados de los lazos carnales, si en este dormir de la muerte, tenemos sueños..." La imagen, presente detrás de cada cosa, disolución de esta cosa y su subsistencia en la disolución, tiene también, detrás de sí, ese pesado dormir de la muerte en el que tendríamos sueños. La imagen puede, cuando se despierta, o cuando la despertamos, representarnos el objeto de una luminosa aureola *formal* porque está ligada con el *fondo,* con la materialidad elemental, la ausencia de forma aún no determinada (ese mundo que oscila entre el adjetivo y el sustantivo), antes de hundirse en el exceso informe de la indeterminación. De allí proviene la pasividad que le es propia: pasividad que hace que la soportemos penosamente incluso cuando la hemos llamado, y que su transparencia fugaz dependa de la oscuridad del destino llevada a su esencia, que es la de ser una sombra.

Pero cuando estamos frente a las cosas mismas, si miramos fijamente un rostro, una pared, ¿no ocurre también que nos abandonemos a lo que vemos, que estemos a su merced, sin poder frente a esta presencia de pronto extrañamente muda y pasiva? Es cierto, pero ocurre entonces que la cosa que miramos se ha hundido en su imagen, que la imagen ha alcanzado ese fondo de impotencia donde todo vuelve a caer. Lo "real" es aquello con lo que nuestra relación está siempre viva y que nos deja siempre la iniciativa, dirigiéndose en nosotros a ese poder de comenzar, esa libre comunicación con el comienzo que es nosotros mismos; y mientras estemos en el día, el día es aún contemporáneo en su despertar.

La imagen, según el análisis común, está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. Después del objeto vendría la imagen. "Después" significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla. Pero este alejamiento no es el simple cambio de lugar de un móvil que, no obstante, seguiría siendo el mismo. El alejamiento está aquí en el corazón de la cosa. La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero

convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa. En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen.

Sin embargo, ¿el reflejo no parece más espiritual que el objeto reflejado? ¿No es la expresión ideal de este objeto la presencia liberada de la existencia, la forma sin materia? ¿Y los artistas que se exilian en la ilusión de las imágenes no tienen acaso por tarea el idealizar a los seres, elevarlos a su semejanza descarnada?

La imagen, el despojo

La imagen, a primera vista, no se parece al cadáver, pero sería posible que la extrañeza cadavérica correspondiese también a la imagen. Lo que se llama despojo mortal escapa de las categorías comunes: hay frente a nosotros algo que ni es el viviente en persona, ni una realidad cualquiera, ni el que estaba vivo, ni otro, ni ninguna otra cosa. Lo que está allí, en la calma absoluta de lo que ha encontrado su lugar, no realiza, sin embargo, la verdad de estar plenamente aquí. La muerte suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente como si fuese la única base que le queda. Justamente esta base falta, falta el lugar, el cadáver no está en su sitio. ¿Dónde está? No está aquí y, sin embargo, no está en otra parte; ¿en ninguna parte? Pero es que entonces ninguna parte está aquí. La presencia cadavérica establece una relación entre aquí y ninguna parte. Primero, en la cámara mortuoria, y sobre el lecho fúnebre, el reposo que hay que preservar muestra hasta qué punto es frágil la posición por excelencia. Aquí está el cadáver, pero aquí, a su vez, se convierte en cadáver: "aquí abajo", en términos absolutos, sin que ningún "allá arriba" se exalte todavía. El lugar donde se muere no es un lugar cualquiera. Este despojo no se transporta fácilmente de un sitio a otro: el muerto acapara celosamente su lugar, y se une con él hasta el fondo, de tal modo que la indiferencia de ese lugar, el que no obstante sea un lugar cualquiera

se convierte en la profundidad de su presencia como muerto, se convierte en el soporte de la indiferencia, la intimidad desmesuradamente abierta de un ninguna parte sin diferencia, sin embargo, debemos situar aquí. Quien muere no puede quedarse. El difunto, se dice, no es más de este mundo, lo ha dejado detrás suyo, pero detrás está justamente ese cadáver que no es más de este mundo, aunque esté aquí, que más bien está detrás del mundo, lo que el vivo (y no el difunto) dejó detrás de sí y ahora afirma, a partir de aquí, la posibilidad de un mundo-de-atrás [arrière-monde], de un regreso hacia atrás, de una subsistencia indefinida, indeterminada, indiferente, de la que sólo sabe que la realidad humana, cuando termina, reconstituye su presencia y su proximidad. Es una impresión que podríamos llamar común: quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de cosa; una cosa familiar, que manejamos y a la que nos aproximamos, que no nos mantiene a distancia y cuya pasividad maleable no denuncia sino la triste impotencia. Ciertamente, morir es un acontecimiento incomparable, y quien muere "entre nuestros brazos" es nuestro prójimo para siempre, pero ahora, está muerto. Es sabido, hay que apresurarse, no tanto porque la rigidez cadavérica volverá cada vez más difícil las acciones, sino porque la acción humana pronto estará "fuera de lugar". Dentro de poco será imposible de desplazar, intocable, atado a aquí por un extraño abrazo y, sin embargo, derivando con él, arrastrándolo por debajo, más abajo, por atrás, no ya una cosa inanimada, sino Alguien, imagen insostenible y figura del único convirtiéndose en cualquier cosa.

LA SEMEJANZA CADAVÉRICA

Hecho notable, cuando ese momento ha llegado, al mismo tiempo que el despojo aparece en la extrañeza de su soledad como lo que desdeñosamente se ha retirado de nosotros, en el momento en que el sentimiento de una relación interhumana se quiebra, en que nuestro duelo, nuestros cuidados y la prerrogativa de nuestras antiguas pasiones, no pudiendo ya reconocer su objeto, recaen sobre nosotros, regresan a nosotros, en ese momento en que la presencia cadavérica es para nosotros la de lo desconocido, es entonces también que el llorado difunto comienza a *parecerse a sí mismo*.

A sí mismo: ¿no es ésta una expresión errónea?; ¿no debiera decirse: a quien era cuando vivía? Sin embargo, a sí mismo es la fórmula correcta. Sí mismo designa el ser impersonal, alejado e

inaccesible, que la semejanza, para ser semejanza de alguien, atrae también hacia la luz. Sí, es él, el vivo querido, pero es, sin embargo, más que él, es más hermoso, más imponente, ya monumental y tan absolutamente él mismo, que se acompaña a sí mismo como un doble, unido a la solemne impersonalidad de sí por la semejanza y por la imagen. Ese ser gigantesco, importante y soberbio, que impresiona a los vivos como la aparición de lo original ignorado hasta entonces, sentencia del Juicio Final inscripta en el fondo del ser y expresándose triunfalmente gracias a lo lejano, tal vez recuerde, por su apariencia de soberanía, las grandes imágenes del arte clásico. Si esta relación está fundada, el problema del idealismo de este arte parecerá bastante vano; y pensar que el idealismo sólo tiene como garantía un cadáver, puede servirnos para mostrar hasta qué punto la aparente espiritualidad, la pura virginidad formal de la imagen está originalmente ligada a la extrañeza elemental y a la informe pesadez del ser presente en la ausencia.

Miremos una vez más este ser espléndido que irradia belleza: lo veo, es perfectamente semejante a sí mismo; *se* parece. El cadáver es su propia imagen. Con este mundo donde todavía aparece, sólo tiene las relaciones de una imagen, posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora, lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra. El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al nacerla pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro. Y si el cadáver es tan parecido, es porque en un momento dado es lo parecido por excelencia, enteramente parecido y nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, trastornante y maravilloso. Pero, ¿a qué se parece? A nada.

Por eso, en verdad, ningún hombre vivo tiene aún semejanza. En los raros momentos en que un hombre muestra similitud consigo mismo nos parece solamente más lejano, cercano a una peligrosa región neutra, *extraviado* en *sí*, su propio aparecido, no teniendo ya más vida que la del retorno.

Por analogía, también se puede recordar que un utensilio, dañado, se convierte en su *imagen* (y a veces un objeto estético: "estos objetos anticuados, fragmentados, inutilizables, casi incomprensibles, perversos" que amó André Breton). En este caso el utensilio que no desaparece más en su uso *aparece*. Esta apariencia del objeto es la de la semejanza y la del reflejo: su doble, si se quiere. La categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de "aparecer", es decir, de abandonarse a la

pura y simple semejanza detrás de la que no hay nada más que el ser. Sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario.

La semejanza cadavérica es una obsesión, pero el hecho de obsesionar no es la visita ideal de lo irreal: lo que obsesiona es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos, lo que no encontramos y por eso no podemos evitar. Lo inasible es aquello de lo que no se escapa. La imagen fija no tiene reposo, sobre todo porque no postula, no establece nada. Su inmovilidad, como la del despojo, es la posición de lo que permanece porque le falta el lugar (la idea fija no es un punto de partida, una posición desde donde uno podría alejarse y progresar, no es comienzo, sino recomienzo). Sabemos que el cadáver que hemos vestido, acercado en lo posible a la apariencia normal borrando las huellas de la enfermedad, no reposa en su inmovilidad tranquila y segura. Arrastra el sitio que ocupa, lo abisma con él, y en esta disolución ataca, aun para nosotros que quedamos, la posibilidad de una *residencia*. Sabemos que en un "momento dado" la potencia de la muerte hace que no se quede en el hermoso lugar que se le ha asignado. Aunque el cadáver está extendido tranquilamente sobre su lecho, también está en toda la pieza, en la casa. En todo momento puede estar en otra parte que donde está, allí donde estamos sin él, allí donde no hay nada, presencia invasora, oscura y vana plenitud. La creencia de que en cierto momento el difunto comienza a errar debe ser relacionada con el presentimiento de este *error* que ahora representa.

Finalmente, debe ponerse término a lo interminable: no se cohabita con los muertos bajo pena de ver *aquí* hundirse en la insondable *ninguna parte,* caída que ilustró la de la casa Usher. El querido desaparecido es entonces enviado a otro lugar y, sin duda, se trata de un lugar que está apartado sólo simbólicamente, que es fácil de situar, pero, sin embargo, el aquí del aquí-yace, lleno de nombres, de construcciones sólidas, de afirmaciones de identidad, es el lugar anónimo por excelencia, como si en los límites que se le han trazado, y bajo la apariencia vana de una pretensión capaz de sobrevivir a todo, trabajase la monotonía de un desmoronamiento infinito para borrar la verdad viva propia de todo lugar, para hacerla igual a la neutralidad absoluta de la muerte.

(Esta lenta desaparición, esta usura infinita del final, tal vez aclare la notable pasión de algunas envenenadoras: su felicidad no consiste en hacer sufrir, ni siquiera en matar a fuego lento, sino en tocar lo indefinido que es la muerte envenenando el tiempo y transformándolo en una insensible consunción. Así

rozan el horror, viven furtivamente por debajo de toda vida en una pura descomposición que nada divulga, y el veneno es la sustancia blanca de esta eternidad. Feuerbach cuenta de una envenenadora, que el veneno era su amigo, un compañero hacia el que se sentía apasionadamente atraída; cuando después de un encarcelamiento de varios meses se le presentó, para que la reconociera, una bolsita de arsénico que le pertenecía, tembló de alegría, tuvo un momento de éxtasis.)

La imagen y la significación

El hombre está hecho a su imagen: es lo que nos enseña la extrañeza de la semejanza cadavérica. Pero, ante todo, la fórmula debe ser entendida así: *el hombre es deshecho según su imagen.* La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse.

Seguramente, podemos retomar la imagen y hacerla servir a la verdad del mundo, pero invertimos la relación que le es propia: la imagen se convierte, en este caso, en la continuación del objeto, lo que viene después de él, lo que queda y nos permite disponer de él aun cuando no queda nada, gran recurso, poder fecundo y razonable. La vida práctica y la realización de las tareas verdaderas exigen esta inversión. El arte clásico, al menos en teoría, también la implicaba; su gloria residía en relacionar la semejanza con una figura y la imagen con un cuerpo, en reincorporarla: la imagen se convertía en la negación vivificante, el trabajo ideal por el que el hombre, capaz de negar la naturaleza, la elevaba a un sentido superior para conocerla o para gozar en su admiración. Así, el arte era a la vez ideal y verdadero, fiel a la figura y fiel a la verdad que es sin figura. La impersonalidad, al fin, verificaba las obras. Pero la impersonalidad era también el lugar de encuentro turbador donde el ideal noble, preocupado por los valores, y lo anónimo, ciega e impersonal semejanza, se intercambiaban, se hacían pasar el uno por el otro en un mutuo engaño. "Qué vanidad la pintura, que atrae la admiración por la semejanza de cosas cuyos originales no se admiran." Nada más notable entonces que esta gran desconfianza de Pascal por la semejanza, de la que presiente que entrega las cosas a la so-

beranía del vacío y a la persistencia más vana, eternidad que, como dice, es nada, nada que es eternidad.

Las dos versiones

Hay, así, dos posibilidades de la imagen, dos versiones de lo imaginario, y esta duplicidad proviene del doble sentido inicial de la potencia del negativo, y el hecho de que la muerte es a veces el trabajo de la verdad en el mundo y, a veces, la perpetuidad de lo que no soporta comienzo ni fin.

Es entonces verdad que, como lo quieren los filósofos contemporáneos, comprensión y conocimiento están ligados en el hombre a lo que llamamos finitud; pero, ¿dónde está el fin? Seguramente está comprendido en esa posibilidad que es la muerte, pero también ella es "retomada" por el fin, si en la muerte se disuelve también esa *posibilidad que es la muerte*. Y aunque toda la historia humana signifique la esperanza de superar este equívoco, parece que zanjarlo o superarlo supone de todos modos, en uno u otro sentido, los mayores peligros: como si la elección entre la muerte como posibilidad de comprensión, y la muerte como el horror de la imposibilidad, debiese ser también la elección entre la verdad estéril y el exceso de lo no-verdadero, como si la penuria estuviese ligada a la comprensión y la fecundidad al horror. De allí que la ambigüedad, aunque haya sido posible la elección, esté presente en la elección misma.

¿Pero cómo se manifiesta, en este caso, *la ambigüedad*? ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando se vive un acontecimiento en imagen?

Vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él, como lo querría la versión estética de la imagen y el ideal sereno del arte clásico; pero tampoco es comprometerse por una decisión libre: es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas. Este movimiento implica grados infinitos. El psicoanálisis, por ejemplo, dice que la imagen nos compromete y que, lejos de hacernos vivir en la fantasía gratuita, parece entregarnos profundamente a nosotros mismos. Intima es la imagen porque hace de nuestra intimidad una potencia exterior que soportamos pasivamente: fuera de nosotros, en el retroceso del mundo que provoca, arrastra extraviada y brillante la profundidad de nuestras pasiones.

De esta transformación deriva el poder de la magia. Por medio de una técnica metódica, se trata de llevar las cosas a revelarse como reflejo y a la conciencia a espesarse en cosa. A partir del momento en que estamos fuera de nosotros —en ese éxtasis que es la imagen— lo "real" entra en un reino equívoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa, absorbida por el vacío de su reflejo, se acerca a la conciencia llena a su vez de plenitud anónima. Así parece reconstituida la unidad universal. Así, detrás de las cosas, el alma de cada cosa obedece a los encantos que ahora posee el hombre extático que se ha abandonado al "universo". La paradoja de la magia aparece evidente: pretende ser iniciativa y dominación libre, mientras que para constituirse acepta el reino de la pasividad, ese reino donde no hay fines. Pero su intención sigue siendo instructiva: quiere actuar sobre el mundo (manejarlo) a partir del ser anterior al mundo, el más acá eterno donde la acción es imposible. Por eso se orienta preferentemente hacia la extrañeza cadavérica, y su único nombre serio es magia negra.

Vivir un acontecimiento en imagen no es tener de este acontecimiento una imagen, ni tampoco darle la gratuidad de lo imaginario. En este caso el acontecimiento tiene lugar verdaderamente, pero, ¿acaso tiene lugar "verdaderamente"? Lo que ocurre se apodera de nosotros como lo haría la imagen, es decir, nos despoja de ella y de nosotros, nos mantiene en el afuera, hace de ese afuera una presencia donde "Yo" no "se" reconoce. Movimiento que implica grados infinitos. Lo que hemos llamado las dos versiones de lo imaginario, ese hecho por el que la imagen si bien puede ayudarnos a recuperar idealmente la cosa y es entonces su negación vivificante; puede al mismo tiempo en el nivel al que nos arrastra la pesadez que le es propia remitirnos constantemente, no ya a la cosa ausente, sino a la ausencia como presencia, al doble neutro del objeto en quien la pertenencia al mundo se ha disipado: esta, duplicidad no es tal que se la pueda pacificar por un "o esto o lo otro", capaz que autorice una elección y puede suprimir en la elección la ambigüedad que la hace posible. Esta duplicidad misma remite a un doble sentido cada vez más inicial.

Si por un instante el pensamiento pudiese sostener la ambigüedad, diría que hay tres niveles donde ella se anuncia. A nivel del mundo, la ambigüedad es posibilidad de comprensión; el sentido se escapa siempre en otro sentido; el equívoco sirve al entendimiento, expresa la verdad de la comprensión que consiste en no comprender nunca definitivamente.

Otro es el nivel que expresan las dos versiones de lo imaginario. Aquí ya no se trata de un perpetuo doble sentido que ayuda o confunde al entendimiento. Aquí lo que habla en nombre de la imagen, "a veces", habla todavía del mundo, "a veces" nos introduce en el medio indeterminado de la fascinación, "a veces" nos da el poder de disponer de las cosas en su ausencia y gracias a la ficción, reteniéndonos así en un horizonte rico de sentido; "a veces" nos empuja hacia allí donde las cosas están tal vez presentes, pero en su imagen, y donde la imagen es el momento de la pasividad, y no tiene ningún valor, ni significativo ni afectivo, es la pasión de la indiferencia. Sin embargo, lo que nosotros distinguimos diciendo "a veces", la ambigüedad lo expresa diciendo siempre, en cierta medida, uno y otro, aun expresa la imagen significativa en el seno de 'la fascinación, pero ya nos fascina por la claridad de la imagen más pura, más formada. Aquí el *sentido* no escapa en otro sentido, sino en el *otro* de todo sentido y, a causa de la ambigüedad, nada tiene sentido, pero todo *parece* tener infinitamente sentido: el sentido no es más que una apariencia, la apariencia hace que el sentido se vuelva infinitamente rico, que este infinito de sentido no necesite ser desarrollado, sea inmediato, es decir, no pueda ser desarrollado, sea sólo inmediatamente vacío.[1]

1. ¿Se puede ir más lejos? La ambiguedad expresa al ser en tanto que disimulado, dice que el ser es en tanto que disimulado. Para que el ser realice su obra debe estar disimulado: trabaja disimulándose, está siempre reservado y preservado por la disimulación, pero también, sustraído a ella; la disimulación tiende entonces a convertirse en la pureza de la negación. Pero al mismo tiempo, cuando todo está disimulado, la ambiguedad dice (y este decir es la ambiguedad misma): todo el ser es gracias a la disimulación, el ser es esencialmente ser en el seno de la disimulación.

La ambigüedad, entonces, no reside sólo en el movimiento incesante por el cual el ser retornaría a la nada y la nada remitiría al ser. La ambigüedad no es ya el Sí y No primordial donde el ser y la nada serían pura identidad. La ambiguedad esencial residiría en el hecho de que —antes del comienzo— la nada no está igualada con el ser, es sólo la *apariencia* de la disimulación del ser, o incluso, que la disimulación es más "original" que la negación. De modo que se podría decir: *la ambigüedad es tanto más esencial, cuanta menos puede la disimulación recuperarse en negación*

3. EL DORMIR, LA NOCHE

¿Qué pasa durante la noche? En general dormimos. Por el dormir, el día se sirve de la noche para borrar la noche. Dormir pertenece al mundo, es una tarea, dormimos de acuerdo con la ley general que hace depender nuestra actividad diurna del reposo de nuestras noches. Llamamos al sueño, y viene; entre él y nosotros hay un pacto, un tratado sin cláusulas secretas, y gracias a esta convención queda entendido que, lejos de ser una peligrosa fuerza hechicera, domesticada, se hará el instrumento de nuestro poder de actuar. Nos entregamos a él, pero como el dueño se confía al esclavo que le sirve. Dormir es la acción clara que nos promete al día. Dormir, notable acto de nuestra vigilancia. Dormir profundamente es lo único que nos hace escapar de lo que hay en el fondo del dormir. ¿Dónde está la noche? No hay más noche.

Dormir es un acontecimiento que pertenece a la historia, así como el descanso del séptimo día pertenece a la creación. La noche, cuando los hombres la transforman en un puro dormir, no es ya una afirmación nocturna. Yo duermo, la soberanía del "Yo" domina esta ausencia que ella se concede y que es su obra. Duermo, soy yo quien duerme y ningún otro, y los hombres de acción, los grandes hombres históricos están orgullosos de su dormir perfecto, del que se levantan intactos. Por eso en el ejercicio normal de nuestra vida el hecho de dormir, que a veces nos asombra, no es de ningún modo un escándalo. La capacidad de retirarnos del ruido cotidiano, de la preocupación cotidiana, de todas las cosas, de nosotros e incluso del vacío, es el signo de nuestro dominio, una prueba completamente humana de nuestra sangre fría. Hay que dormir es la consigna que se da la conciencia, y este mandato de renunciar al día es una de las primeras reglas del día.

El dormir transforma la noche en posibilidad. Cuando llega la noche la vigilancia consiste en dormir. Quien no duerme, no puede permanecer despierto. La vigilancia consiste en no velar siempre porque busca el *despertar* como su esencia. El vagabundeo nocturno, la inclinación a errar cuando el mundo se atenúa y se aleja y hasta los oficios de la noche que es necesario ejercer honestamente, atraen las sospechas. Dormir con los ojos abiertos es una anomalía que indica simbólicamente lo que la conciencia

común desaprueba. La gente que duerme mal siempre parece más o menos culpable: ¿qué hacen? Hacen la noche presente.

El hecho de dormir, decía Bergson, es desinterés. Dormir es, tal vez, desatención del mundo, pero esta negación del mundo nos conserva el mundo y afirma el mundo. Dormir es un acto de fidelidad y de unión. Me confío a los grandes ritmos naturales, a las leyes, a la estabilidad del orden: durmiendo realizo esta confianza, afirmo esta fe. Es una unión, en el sentido patético del término: me uno, no como Ulises, al mástil por lazos de los que luego quisiera liberarme, sino por una adhesión que expresa el acuerdo sensual de mi cabeza con la almohada, de mi cuerpo con la paz y la felicidad de la cama. Me retiro de la inmensidad y la inquietud del mundo, pero para entregarme al mundo, manteniéndome gracias a mi "unión" es la verdad segura de un lugar limitado y firmemente circunscripto. Dormir es ese interés absoluto por el cual me aseguro del mundo a partir de su límite y, tomándolo por su aspecto finito, lo sostengo con bastante fuerza como para que permanezca, me tranquilice y pueda descansar. Dormir mal es, justamente, no poder encontrar su propia posición. El que duerme mal se vuelve y se revuelve en la búsqueda de ese lugar verdadero del que sabe que es único, y que sólo en ese punto el mundo renunciará a su inmensidad errante. El sonámbulo es sospechoso porque es ese hombre que no encuentra reposo durmiendo. A pesar de estar dormido no tiene, sin embargo, un lugar, y podríamos decir no tiene fe. Le falta la sinceridad fundamental, o más simplemente, a su sinceridad le falta la base: esa posición de sí mismo que también es reposo, donde se afirma en la firmeza y fijeza de su ausencia convertida en su apoyo. Bergson veía, detrás del dormir, la totalidad de la vida consciente, menos el esfuerzo de concentración. Dormir es, por lo contrario, la intimidad con el centro. No estoy disperso sino enteramente concentrado en el lugar donde estoy, en ese punto que es mi posición y donde el mundo, por la firmeza de mi adhesión, se localiza. Allí donde duermo, me fijo y fijo el mundo. Allí está mi persona, sin poder errar, no ya inestable, dispersa y distraída, sino concentrada en la estrechez de ese lugar donde el mundo se recoge, que afirmo y me afirma, punto donde él está presente en mí y yo ausente en él por una unión esencialmente extática. Allí donde duermo, mi persona no sólo está situada sino que es el sitio mismo, y el hecho del dormir es el hecho de que ahora mi residencia es mi ser.[2]

1. Esto fue vigorosamente expresado por Emmanuel Levinas (*De l'existence à l'existant*).

Es verdad que, cuando duermo, pareciera que me encierro en mí, en una actitud que recuerda la felicidad ignorante de la primera infancia. Es posible, pero, sin embargo, no es sólo a mí que me confío, no me apoyo contra mí mismo, sino contra el mundo convertido en la intimidad y el límite de mi reposo. Normalmente dormir no es una debilidad, el abandono desalentado del punto de vista viril. Dormir significa, que en un momento dado, para actuar hay que dejar de actuar, que en un momento dado, bajo pena de perderme en el vagabundeo, debo detenerme, debo transformar virilmente la inestabilidad de los posibles en un solo punto donde me detengo, contra el cual me establezco y me restablezco.

La existencia vigilante no se deshace en este cuerpo dormido cerca del cual las cosas permanecen; se retira de la lejanía que es su tentación, regresa a la afirmación primordial que es la autoridad del cuerpo, no separado, sino plenamente de acuerdo con la verdad del lugar. Asombrarse de volver a encontrar todo al despertar, es olvidar que nada es más seguro que dormir, que el sentido del dormir es ser precisamente la existencia vigilante concentrándose sobre la certeza, remitiendo todas las posibilidades errantes a la fijeza de un principio y saciándose de esa certeza, de tal modo que a la mañana lo nuevo pueda acogerla, que un nuevo día pueda comenzar.

El sueño

De noche, la esencia de la noche no nos deja dormir. En ella no se encuentra refugio en el dormir. Si no dormimos, al final el agotamiento nos infecta; esta infección impide dormir, se traduce por el insomnio, por la imposibilidad de hacer del dormir una zona franca, una decisión clara y verdadera En la noche no se puede dormir.

No se va del día a la noche: quien sigue este camino sólo encuentra el dormir, que si termina al día es sólo para hacer posible el día siguiente, concesión que confirma el impulso vital que es ciertamente una falta, un silencio, pero lleno de intenciones, y mediante el cual deberes, objetivos y trabajo hablan por nosotros. En este sentido, soñar está más cerca de la región nocturna. Si el día sobrevive en la noche, supera su término, se convierte en lo que no puede interrumpirse, ya no es más el día, es lo ininterrumpido y lo incesante, es, con acontecimientos que parecen pertenecer al tiempo y personajes que parecen pertenecer al

inundo, la cercanía de la ausencia de tiempo, la amenaza del afuera donde falta el mundo.

El sueño es el despertar de lo interminable, es al menos una alusión y un peligroso llamado, por la persistencia de lo que no puede terminar, a la neutralidad de lo que se agolpa detrás del comienzo. De allí que el sueño parezca hacer surgir, dentro de cada uno, al ser de los primeros tiempos, y no sólo al niño, sino más allá, lo más lejano, lo mítico, el vacío y la vaguedad de lo anterior. Quien sueña duerme, pero el que sueña ya no es más el que duerme, no es otro, otra persona, es el presentimiento de lo otro, lo que ya no puede decir yo, lo que no se reconoce ni en sí ni en otros. Sin duda, la fuerza de la existencia vigilante y la fidelidad del dormir, y aun más, la interpretación que da un sentido a esta apariencia de sentido, defienden los marcos y las formas de una realidad personal: lo que se convierte en lo otro se reencarna en otra persona, y el doble todavía es alguien. El soñador cree saber que sueña y que duerme, precisamente en el momento en que se afirma la fisura entre los dos: sueña que sueña, y esta huida fuera del sueño que lo hace caer en el sueño que es caída eterna en el mismo sueño, esta repetición en la que se pierde cada vez más la verdad personal que quisiera salvarse, como el retorno de los mismos sueños, como el hostigamiento inefable de una realidad que siempre se escapa y a la que no se puede escapar, todo esto es *un sueño de la noche,* un sueño donde la forma del sueño se convierte en su único contenido. Tal vez podría decirse que el sueño es tanto más nocturno cuanto más gira alrededor de sí mismo, que se sueña, que tiene por contenido su posibilidad. Tal vez no hay sueño más que del sueño. Valéry dudaba de la existencia de los sueños. El sueño es la evidencia, la realización indudable de esta duda, es lo que no puede ser "verdaderamente".

El sueño confina con la región donde reina la pura semejanza. Allí todo es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra, e incluso a otra, y ésta a otra. Se busca el modelo original, quisiéramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo semejante.

4. El itinerario de Hölderlin

El joven Hölderlin, el de Hyperion, quiere escapar de su forma, de sus límites, y unirse a la naturaleza. "No ser sino uno con todo lo que vive y, en un feliz olvido de sí mismo, volver a

ese todo que es la naturaleza, ése es el cielo del hombre." Esta aspiración a volver a la vida única, eterna y ardiente, sin medida y sin reserva, parece ser el movimiento feliz que quisiéramos relacionar con la inspiración. Ese movimiento es también deseo de muerte. Diotima muere por el impulso mismo que la hace vivir familiarmente con todo, pero dice "no nos separaremos sino para vivir más estrechamente unidos en una paz más divina con todas las cosas, con nosotros mismos..."

En la tragedia que pertenece a la primera madurez de Hölderlin, Empédocles representa la voluntad de irrumpir, por la muerte, en el mundo de los Invisibles. Los motivos varían según las diferentes versiones de esta obra inconclusa, pero el deseo sigue siendo el mismo: unirse al elemento fuego, signo y presencia de la inspiración, para alcanzar la intimidad del comercio divino.

Los grandes himnos ya no tienen la violencia ni la desmesura empedocleana. Sin embargo, el poeta sigue siendo esencialmente el mediador. En el himno *Tel, en un jour de fête,* uno de los más conocidos en Francia por las diferentes traducciones que se hicieron y por los comentarios de Heidegger, el poeta se enfrenta a Dios, se pone en contacto con la más alta potencia que lo expone entonces al peligro más grande, al peligro de quemarse con el fuego, al peligro de la dispersión por la conmoción; y la tarea del poeta es apaciguarla acogiéndola en sí mismo, en el silencio de su intimidad, para que allí nazcan las palabras felices que los hijos de la tierra podrán oír entonces sin peligro. Esta tarea de mediación que generalmente vinculamos con Hölderlin, tal vez ha sido expresada de modo más audaz, en este único pasaje;[3] el himno data probablemente de 1800, pero es posible que los versos de esta estrofa se remonten a una época anterior. En el mismo himno, la naturaleza aún es celebrada como la intimidad de lo divino; ya no es, sin embargo, aquella a la que hay que entregarse por un movimiento de abandono ilimitado; "educa" al poeta, pero por el sueño y por el tiempo de calma y de suspenso que sigue a la tormenta (el fuego): la hora que sigue a la tormenta es la hora favorable, la hora de la gracia y de la inspiración.

1. Y también en el poema *Vocation du poète,* citado más adelante.

Sin embargo, la experiencia de Hölderlin, su meditación sobre esa época de la historia que fue Grecia, su meditación no menos apremiante sobre la época de la era occidental, lo llevan a concebir en la vida de los pueblos, como en la de los individuos, una alternancia de tiempos donde los dioses están presentes, y de tiempos donde están ausentes, períodos de luz, períodos de oscuridad. Al final del poema titulado *Vocation du poète,* había escrito:

Pero cuando es necesario, el hombre permanece sin miedo
Ante Dios, la simplicidad lo protege,
Y no necesita ni armas ni astucia,
Mientras el Dios no esté ausente.

Pero más tarde, en lugar de este último verso escribió: *Jusqu'à ce que la défaut de Dieu l'aide.** Esta modificación es extraña. ¿Qué significa?

Después de volver del sur de Francia en un viaje que terminó con la primera crisis manifiesta de extravío, Hölderlin vivió aún varios años en un semirretiro, escribiendo los últimos himnos o fragmentos de himnos, las traducciones de *Antígona* y de *Edipo,* y, finalmente, algunas consideraciones teóricas; prefacios a esas traducciones. En uno de estos textos formula lo que llama *die vaterländische Umkehr,* el regreso natal, no el simple retorno hacia el lugar natal, hacia la patria, sino un movimiento que se realiza de acuerdo con la exigencia de ese lugar. ¿Cuál es esa exigencia? Poco tiempo antes de su partida la había explicado en una célebre carta a su amigo Böhlendorf, donde animado por un exceso de entusiasmo, criticaba discretamente una obra de éste. Le decía: "La claridad de la representación nos es tan naturalmente original como a los griegos el fuego del cielo." "Nosotros" designa en primer lugar a los alemanes, y luego a los hespérides, las gentes de la era occidental, "La claridad de la representación" que en la misma carta llama "la lucidez o la sobremedida junoniana occidental" es el poder de captar y definir la fuerza de un ordenamiento firme, la voluntad, en fin, de distinguir bien y de permanecer en la tierra. "El fuego del cielo" es el signo de los dioses, la tormenta, el elemento empedocleano. Pero Hölderlin agrega inmediatamente: el instinto que forma y educa a los

* Hasta que la ausencia de Dios lo ayude.

hombres a ese efecto, ya que sólo aprenden y poseen realmente lo que les es extraño; lo que está cerca de ellos no está cerca de ellos. Por eso, los griegos, extraños a la claridad, han adquirido en grado excepcional el poder de la sobremedida, del cual Homero es el ejemplo más alto. Por eso los hespérides, y en particular los alemanes, han llegado a dominar el pathos sagrado que les era extraño, pero ahora deben aprender lo que les es propio, aprender la medida, el sentido lúcido y también la firme subsistencia en este mundo y esto es lo más difícil.

Esa suerte de ley que formula Hölderlin, sólo parece tener el alcance de un precepto limitado que invita a los poetas de su país, que invita al mismo Hölderlin a no abandonarse desmesuradamente a la voluntad empedocleana, al vértigo y al deslumbramiento del fuego. Ya se siente demasiado tentado por el signo de los dioses, y peligrosamente cerca del extranjero. En la misma carta dice: "Será preciso que me vigile para no perder la cabeza en Francia" (Francia representa para él la cercanía del fuego, la apertura a la Grecia antigua), como dirá cuando haya sufrido el golpe decisivo: *"Casi hemos perdido la palabra en el extranjero."*

Va entonces al "extranjero", sufre el golpe decisivo, lo sufre casi constantemente, vive bajo su amenaza, en su cercanía. En ese momento concibe de una manera mucho más grandiosa esa especie de inversión que le había explicado a su amigo.[4] Hoy, dice, nos atenemos a la ley de un Zeus más auténtico. Ese dios más auténtico "repliega hacia la tierra el curso de la naturaleza que se dirige hacia el otro mundo, ese curso eternamente hostil al hombre". Fórmula notable que muestra hasta qué punto se ha alejado Hölderlin de Empédocles: Empédocles es el deseo de ir al otro mundo, deseo que ahora llama inauténtico y cuyo sentido debe ser invertido para orientarlo hacia este mundo, así como la naturaleza tan amada, tan cantada, la educadora por excelencia, se convierte en "la eterna enemiga del hombre", porque lo arrastra más allá de este mundo.

El hombre de hoy, pues, debe invertir el sentido de su marcha. Debe apartarse del mundo de los dioses, que es también el mundo de los muertos, del llamado del último Dios, el Cristo, que ha desaparecido y nos invita a desaparecer. Pero, ¿cómo es posible esta inversión? ¿Es una rebelión humana? ¿Acaso el hombre es invitado a levantarse contra las potencias superiores que le son hostiles porque lo desviarían de su tarea terrestre? No, y

2. Aquí utilizamos el estudio de Beda Allemann, *Hölderlin und Heidegger,* que trata de aclarar el itinerario del último Hölderlin.

aquí es donde el pensamiento de Hölderlin, pese a estar ya bajo el velo de la locura, se presenta más reflexivo, menos fácil que el del humanismo. Si los nombres de la era occidental deben realizar esa inversión decisiva, es porque los mismos dioses realizan lo que él llama la "inversión categórica". Hoy los dioses se apartan, están ausentes, son infieles, y el hombre debe comprender el sentido sagrado de esa infidelidad divina, no contrariándola, sino realizándola en lo que a él respecta. "En tal momento —dice— el hombre se olvida y olvida a Dios, se rebela como un traidor, aunque de un modo santo." Esta rebelión es un acto terrible, una traición, pero no es impía porque, por esta infidelidad en la que afirma la separación de los mundos, se afirma también, en esa separación, en esa distinción firmemente mantenida, la pureza del recuerdo divino. En efecto, Hölderlin agrega: "El dios y el hombre, para que el mundo no tenga lagunas y para que el recuerdo de los Celestes no se pierda, entran en comunicación bajo la forma de la infidelidad, en la cual hay olvido de todo, porque la infidelidad divina es la que se contiene mejor."

No es fácil comprender estas palabras, pero su sentido se aclara un poco si pensamos que han sido escritas en torno de la tragedia de Edipo. *Edipo* es la tragedia del alejamiento de los dioses, Edipo es el héroe obligado a mantenerse al margen de los dioses y de los hombres, que debe soportar esta doble separación, debe conservar pura esta distancia sin llenarla con vanos consuelos, mantenerla como un espacio intermedio, lugar vacío que abre la doble aversión, la doble infidelidad de los dioses y de los hombres y que él debe conservar puro y vacío, a fin de que se asegure la distinción de las esferas, esa distinción que desde ahora es nuestra tarea, según la exigencia que Hölderlin expresa cuando está muy cerca de la noche: *"Preservar a Dios por la pureza de lo que distingue."*

El poeta y la doble infidelidad

Se puede comentar esta idea de la "inversión" desde el punto de vista de Hölderlin y de su destino personal. Es misteriosa, emocionante. Es como si el deseo formado en tiempos de *Hyperion / Empédocles,* de unirse a la naturaleza y a los dioses, se hubiese convertido en una experiencia que lo compromete totalmente y que siente como excesivamente amenazante. Lo que entonces sólo era un deseo del alma, que sin peligro podía afirmar de modo desmesurado, se ha transformado en un movimiento real que lo excede, y necesita hablar de ese exceso de beneficios bajo el cual sucumbe y ese exceso es la presión demasiado viva, el impulso demasiado fuerte hacia un mundo que no es el nuestro: el mundo de lo divino inmediato. En los últimos himnos, en los fragmentos de himnos que se han encontrado y que pertenecen al período de 1801-1805, durante el cual no se ha producido aún la ruptura, se siente el esfuerzo por dominar el llamado irresistible, por permanecer, por fundar lo que permanece y quedarse en la tierra. *"Y como sobre los hombros una carga de leños, hay mucho que contener..." "Y el deseo va siempre hacia lo ilimitado. Pero hay mucho que contener."*

Cuanto más sometido está Hölderlin a la prueba del "fuego del cielo", más expresa la necesidad de no entregarse a ella sin medida. Esto ya es notable. Pero no denuncia la experiencia sólo como peligrosa, la denuncia como falsa, al menos en la medida en que ella pretende ser comunicación inmediata y con lo inmediato: "Lo inmediato —dice—, en un sentido estricto, es tan imposible a los mortales como a los inmortales; el dios debe distinguir mundos diferentes, conforme con su naturaleza, porque la bondad celeste, respecto de sí misma, debe permanecer sagrada, sin mezcla. También el hombre, como potencia conocedora, debe distinguir mundos diferentes, porque sólo la oposición de los contrarios hace posible el conocimiento." Hay aquí una enérgica lucidez, una afirmación enérgica de los límites de la experiencia a la cual todo debería invitarlo a entregarse sin reservas: ella no debe dirigirnos hacia lo inmediato, porque no sólo corremos el riesgo de perecer abrasados por el fuego, sino que ella no puede hacerlo, lo inmediato es imposible.

En lo que se refiere a la inspiración de la "inversión" resulta una concepción más rica, más extraña al simple deseo. La inspiración ya no consiste en recibir el sagrado rayo de luz y apaciguarlo para que no queme a los hombres. Y la labor del poeta ya no se limita a esa mediación demasiado simple, por la que se le pedía que se mantuviera de pie frente a Dios. Es frente a la ausencia de Dios que debe mantenerse esa ausencia de la que debe instituirse en guardián, sin perderse en ella y sin perderla, es la infidelidad divina que debe contener, preservar; es "bajo la forma de la infidelidad donde hay olvido de todo" que entra en comunicación con el dios que se aparta.

Tarea más próxima a los objetivos del hombre tal como hoy se nos imponen, pero más trágica que aquella que prometía a Empédocles y que aseguraba a los griegos la unión con los dioses. Hoy el poeta ya no debe mantenerse como intermediario entre los dioses y los hombres, sino mantenerse entre la doble infide-

lidad, mantenerse en la intersección de esa doble inversión divina, humana, doble y recíproco movimiento por el cual se abre un hiato, un vacío que desde ese momento debe constituir la relación esencial entre los dos mundos. El poeta debe resistir así a la aspiración de los dioses que desaparecen y que lo atraen hacia ellos en su desaparición (particularmente el Cristo); debe resistir a la pura y simple subsistencia sobre la tierra, esa tierra que los poetas no fundan; debe realizar la doble inversión, cargar con el peso de la doble infidelidad y mantener así distintas las dos esferas, viviendo puramente la separación, siendo la vida pura de la separación misma, porque ese lugar vacío y puro que distingue a las esferas es *lo sagrado,* la intimidad del desgarramiento que es lo sagrado.

EL MISTERIO DEL ALEJAMIENTO DE LOS DIOSES

Esa exigencia del regreso natal, "el límite extremo del sufrimiento", dice Hölderlin, no tiene entonces nada en común con el dulce llamado de la familiaridad de la infancia, ese deseo de regresar al seno materno que le atribuye la erudición demasiado ligera de ciertos psiquiatras. Aun menos significa una glorificación de la patria terrestre o del sentimiento patriótico, un simple retorno a los deberes del mundo, una apología de la mediocridad, de la sobriedad prosaica y de la ingenuidad cotidiana. La idea o la visión de la inversión categórica, de ese momento muy duro en el cual el tiempo de algún modo se invierte, responde a lo que Jean-Paul había invocado, anuncia lo que más tarde Nietzsche, de manera grandilocuente, llamará "La muerte de Dios". Hölderlin vive ese mismo acontecimiento, pero con una comprensión más amplia, más extraña a las simplificaciones que el mismo Nietzsche autoriza a menudo. Él nos ayuda, al menos, a rechazar esas simplificaciones, y cuando hoy Georges Bataille llama *Somme athéologique,*[5] a una parte de su obra, nos invita a no leer esas palabras en la tranquilidad de su sentido manifiesto.

Estamos ante un cambio radical y Hölderlin sintió la fuerza de esta inversión. El poeta es aquel en quien, esencialmente, el tiempo se invierte y para quien siempre, en ese tiempo, el dios gira y se aleja. Pero Hölderlin también concibe profundamente que esta ausencia de los dioses no es una forma puramente negativa de relación, por eso es terrible; lo es, no sólo porque nos priva de la presencia benévola de los dioses, de la familiaridad

3 *L'expérience intérieure*, nueva edición.

de la palabra inspirada, no sólo porque nos arroja sobre nosotros mismos en la indigencia y el desamparo de un tiempo vacío, sino porque sustituye al favor mesurado de las formas divinas, tal como los griegos las representaban, dioses del día, dioses de la ingenuidad inicial, una relación, que puede sin cesar desgarrarnos y extraviarnos, con aquello que es más alto que los dioses, con lo sagrado mismo o con su esencia pervertida.

Este es el misterio de la noche del alejamiento de los dioses. En el día, los dioses tienen forma de día, iluminan, cuidan al hombre, lo educan, cultivan la naturaleza como esclavos. Pero en el tiempo de la noche, lo divino se convierte en espíritu del tiempo que se invierte, que arrebata todo; "entonces no tiene miramientos, es el espíritu de la salvajería inexpresada y eternamente viva, el espíritu de la región de los muertos". De allí, la tentación de la desmesura para el poeta, el deseo que lo arrastra inmoderadamente hacia lo que no está ligado, pero de allí también el deber aun más grande de contenerse, de conservar la voluntad de distinguir bien, para mantener la distinción de las esferas, y así mantener puro y vacío el lugar de la desgarradura que la eterna inversión de los dioses y los hombres hace aparecer, y que es el espacio puro de lo sagrado, el lugar del espacio intermedio, el tiempo del entretiempo. En el fragmento tardío de *Mnémosyne,* Holderlin dice:

No pueden todo
Los Celestes. Más bien los Mortales
Tocan al abismo. Así, con ellos
se cumple la inversión.

El abismo está reservado a los mortales, pero el abismo no es sólo el abismo vacío, es la profundidad salvaje y eternamente viva de la que los dioses son preservados, de la que nos preservan, pero que no alcanzan como nosotros, de manera que es más bien en el corazón del hombre símbolo de la pureza cristalina, que puede realizarse la verdad de la inversión: el corazón del hombre, y no por una simple y fácil metamorfosis, debe convertirse en el lugar donde la luz se hace, la intimidad donde el eco de la profundidad vacía se hace palabra. Desde 1801, en el himno *Germanie,* en versos de un espléndido rigor, Hölderlin había formulado así el deber de la palabra poética, esa palabra que no pertenece ni al día ni a la noche, pero siempre se pronuncia entre noche y día y una sola vez dice la verdad y la deja inexpresada:

Pero si el oro corre más abundante que
Los puros manantiales y cuando en el cielo la cólera se agrava,
Es necesario que entre el día y la noche
Una vez aparezca una verdad.
Transcríbela en una triple metamorfosis.
No obstante siempre inexpresada, tal como es,
Inocente, así debe quedar.

Cuando la locura se apoderó completamente del espíritu de Hölderlin, también su poesía se invirtió. Todo lo que había de dureza, de concentración, de tensión casi insostenible en los últimos himnos, se convirtió en reposo, calma y fuerza apaciguada. ¿Por qué? No lo sabemos. Como lo sugiere Allemann, es como si quebrado por el esfuerzo de resistir al impulso que lo llevaba hacia la desmesura del Todo, por resistir a la amenaza de la salvajería nocturna, también hubiese quebrado esta amenaza, realizado la inversión, como si entre el día y la noche, entre el cielo y la tierra, se abriese de ahora en adelante una región pura e ingenua donde pudiera ver las cosas en su transparencia, el cielo en su evidencia vacía, y en este vacío manifiesto, el rostro de la lejanía de Dios. *"¿Dios,* dice en uno de los poemas de esta época, *es desconocido? ¿Es abierto como el cielo? Más bien creo esto."* O bien: *"¿Qué es Dios? Desconocido. Sin embargo, lleno de cualidades, es, lejos de él, la figura que nos ofrece el cielo."* Y cuando leemos estas palabras radiantes de locura: *"¿Quisiera ser un cometa? Sí. Porque tienen la rapidez de los pájaros, florecen en fuego y son puros como niños"*, presentimos cómo pudo realizarse para el poeta, en la pureza que le aseguró su insigne rectitud, el deseo de unirse al fuego, al día, y no nos sorprendemos de esta metamorfosis que, con la rapidez silenciosa de un vuelo de pájaro, lo arrastra ahora por el cielo, flor de luz, astro que arde, pero que inocentemente se despliega en flor.

Índice

Prólogo a la edición española 7
I. La soledad esencial 17
La soledad de la obra 17
La obra, el libro 18
"Noli me legere" 19
La presión persecutoria 20
Lo interminable, lo incesante 22
El recurso al diario 24
La fascinación de la ausencia del tiempo 25
La imagen 27
Escribir... 29
II. Cercanía del espacio literario 31
La experiencia de Mallarmé 31
La palabra bruta, palabra esencial 31
La experiencia propia de Mallarmé 36
El punto central 38
La profundidad de la inacción 40
III. El espacio y la esencia de la obra 43
1. La obra y la palabra errante 43
¿Qué ocurre con este punto? 43
La necesidad interior de escribir 44
2. Kafka y la existencia de la obra 48
El joven Kafka 49
El conflicto 50
La salvación de la literatura 53
Cambio de perspectiva 54
La experiencia positiva 60
Por qué existe el arte, cuando nada lo justifica . 64
La marcha hacia lo no-verdadero 67
La falta esencial 69
El espacio de la obra 71
El arte y la idolatría 72

IV. La obra y el espacio de la muerte 75
1. La muerte posible 75
La palabra experiencia 75
La muerte contenta 78
El círculo 81
¿Puedo morir? 83
Kirilov 84
Arria 88
El proyecto extraño a la muerte 91
El arte, el suicidio 92
2. La experiencia de Igitur 95
La exploración, la purificación de la ausencia . . . 96
Los tres movimientos hacia la muerte 97
Medianoche 98
El "acto de la noche" 100
La catástrofe de Igitur 102
Un golpe de dados 104
3. Rilke y la exigencia de la muerte 106
1. Búsqueda de la muerte justa 107
A. Morir fiel a sí mismo 107
Angustia de la muerte anónima 108
La tarea de morir y la tarea artística 110
La paciencia 112
B. Morir fiel a la muerte 114
La experiencia de la Malte 116
2. El espacio de la muerte 118
El otro lado 119
El espacio del mundo 121
La conversión: transmutación en lo invisible . 124
El espacio de la muerte y el espacio de la palabra 126
El canto como origen: Orfeo 128
3. Transmutación de la muerte 131
La intimidad de la muerte invisible 133
La muerte de nadie 135
La experiencia estática de la muerte 136
El secreto de la muerte doble 139
El espacio órfico 141
Rilke y Mallarmé 143
V. La inspiración 147
1. El afuera, la noche 147
Acostarse sobre Nikita 148
La trampa de la noche 151
2. La mirada de Orfeo 154
La inspiración 156
El don y el sacrificio 158
El salto 159
3. La inspiración, la falta de inspiración 159
La escritura automática 160
El carácter inagotable del murmullo 161
Lord Chandos 165
La obra, camino hacia la inspiración 167
VI. La obra y la comunicación 172
1. Leer 172
Lazare, veni foras 174
El sí ligero, inocente, de la lectura 176
2. La comunicación 177
El lector todavía futuro 178
El horror al vacío 180
La obra y la historia 183
VII. La literatura y la experiencia original 187
1. El futuro y la cuestión del arte 187
¿El arte es como pasado? 189
La genialidad romántica 190
La cuestión del arte 193
La nueva búsqueda del arte 195
2. Los caracteres de la obra de arte 196
"Impersonificado, el volumen" 196
La estatua glorifica al mármol 198
"Tierra móvil, horrible, exquisita" 199
La obra, "exaltante alianza de los contrarios" . 201
La obra dice: comienzo 203
La dialéctica de la obra 204
La obra y lo sagrado 205
La preocupación por el origen 206
3. La experiencia original 208
El riego 210
El exilio 211
La inversión radical 214
La experiencia del arte 216
Retorno a la pregunta 218
Apéndice 223
1. La soledad esencial y la soledad del mundo . . . 223

2. Las dos versiones de lo imaginario 225
La imagen, el despojo 227
La semejanza cadavérica 228
La imagen y la significación 231
Las dos versiones 232
Los niveles de la ambiguedad 234
3. El dormir. La noche 235
El sueño 237
4. El itinerario de Holderlin 238
"La inversión categórica" 240
El poeta y la doble infidelidad 242
El misterio del alejamiento de los dioses 244

Esta edición de *El espacio literario*
se terminó de imprimir
el día 12 de junio de 2002
en los talleres
Mateu Cromo Artes Gráficas, S.A.,
Carretera de Pinto a Fuenlabrada, s/n,
Pinto (Madrid).